NİLÜFER ÖNDİN

Cumhuriyet'in

Kültür Politikası ve Sanat

1923 - 1950

İNSANCIL YAYINLARI

NİLÜFER ÖNDİN

Cumhuriyet'in
Kültür Politikası ve Sanat
1923 - 1950

İnsancıl Yayınları: 75
Araştırma-İnceleme : 35
ISBN 975-7446-82-3
1. Basım, Ekim 2003

Cumhuriyet'in
Kültür Politikası ve Sanat
1923 - 1950

Nilüfer Öndin

Yayıncı: *Berrin Taş*
Yönetmen: *Cengiz Gündoğdu*
Ofset Hazırlık: *Deniz Saraç*
Kapak Tasarımı: *Deniz Saraç*
Baskı: *Kilim Matbaası*, İstanbul

Kapaktaki Resim

Ömer Adil, Kızlar Atölyesi

©İNSANCIL YAYINLARI
Küçükparmakkapı, İpek Sok. Zafer Han. No.10
Beyoğlu-İstanbul
Tel&Faks: 0212 249 80 19
e-mail: insancil@hotmail.com
www.insancil.com

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ 5
1.GİRİŞ 9
2. CUMHURİYET ÖNCESİ (1800-1923) KÜLTÜREL ORTAM 15
2.1. Tanzimat Dönemi 17
2.2. Meşrutiyet (I-II) Dönemi 35
3. CUMHURİYET DÖNEMİ (1923-1950) KÜLTÜR POLİTİKALARI .53
3.1. Kültür Politikaları ve Dönemselleştirme 55
3.2. Mustafa Kemal Atatürk Dönemi (1923-1938) 57
3.2.1. Geleneğin Tasfiyesi 61
3.2.2. Kozmopolitizm Karşıtlığı 64
3.2.3. Cumhuriyet Kadını İmgesi 67
3.2.4. Kadro Hareketi 68
3.2.5. Misyon Yüklenen Sanat 69
3.2.6. Heykel Sanatında İdeolojik Yaklaşım 72
3.2.7. Mimarîde Üslûp Arayışları 77
3.2.8. Halkevleri 80
3.3. İsmet İnönü Dönemi (1938-1946) 86
3.3.1. Türk Hümanizması 87
3.3.2. Mimarîde Millîlik Söylemi 91
3.3.3. Yabancı Heykeltraşlara Tepki 93
3.3.4. Köy Enstitüleri 97
3.3.5. Yurt Gezileri 106
3.4. Çok Partili Döneme Geçiş (1946-1950) 116
4. KÜLTÜR POLİTİKASI VE RESİM SANATI 123
4.1. Sanat Ortamı 125
4.1.1. Devlet Destekli Sanat 125
4.1.2. Resmî Sanat: Güzel Sanatlar Akademisi 136
4.1.3. Yeni Sanat 160
4.1.4. Millî Sanat 178

4.2. Sanatçı Gruplaşmaları 187
4.2.1. Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği (1929-1942) 187
4.2.2. D Grubu (1933-1951) 189
4.2.3. Yeniler Grubu:Liman Ressamları (1941-1951) 190
4.2.4. 10'lar Grubu (1947-1952) 193
4.3. İçerik 194
4.3.1. Devrim İdeolojisi 194
4.3.1.1. Devrimin Hazırlık Aşaması 195
4.3.1.2. Devrimin Oluşum Süreci 202
4.3.2. Modernleşme 205
4.3.2.1. Modern Görünüm 206
4.3.2.2. Modernleşmenin Simgesi Kadın 208
4.3.2.3. Cumhuriyet'in Eğlence Biçimleri 212
4.3.3. Halkçılık İlkesi 214
4.3.3.1. Halk Yaşamından Kesitler 215
4.3.3.2. Köycü Söylem 217
4.3.3.3. Anadolu Panoraması 219
4.4. Yaygınlaştırma 222
4.4.1. Sergiler 222
4.4.1.1. İnkılâp Sergileri 224
4.4.1.2. Devlet Resim ve Heykel Sergileri 225
4.4.1.3. Halkevleri Sergileri 235
4.4.1.4. Yurt Gezileri Sergileri 238
4.4.2. İstanbul Resim ve Heykel Müzesi 239
5. SONUÇ 247
DİPNOTLAR 263
KAYNAKLAR 289
Kitaplar 289
Makaleler 298
Belgeler 308

ÖNSÖZ

Genç araştırmacı Nilüfer Öndin'in bu geniş kapsamlı bilimsel kitabı, çağdaşlaşma sürecimizde sanatsal ve kültürel olguya, çok önemli bir boşluğu doldurarak ışık tutuyor.

Yazarın titizlikle irdelediği ve belgelere dayanarak ortaya koyduğu yapıt Cumhuriyet'in kuruluş yıllarında ülkemizdeki plastik sanatların, devlet sanat ilişkilerinin oluşum ve gelişim sürecinin berrak bir açılımı ve göstergesi niteliğinde.

Öndin'in ağırlıkla irdelediği zaman dilimi olan 1923-1950, sanatsal olgunun, diğer kültürel verilerin yanı sıra, topluma sunuluşuyla, devletçe desteklenişiyle ve kanımca daha da önemlisi destekleniş biçimiyle ele alınıyor.

Dönemin terminolojisi içinde yer alan "devlet destekli sanat", "resmi sanat", "milli sanat" ve "yeni sanat" kavramlarına açıklık getiren yazar, devrim ideolojisiyle modernleşme anlayışının resim sanatına nasıl yansıdığını sanatçı gruplaşmalarına ve yapıtlara yönelerek açıklıyor.

Kitapta ayrıca Batı dünyasının kültürel temellerini zorlayan ve sanat ortamında köklü değişikliklere yol açan II. Dünya Savaşı sürecinde yaşananlarla genç Türkiye Cumhuriyeti'ndeki oluşumları kıyaslayarak konu evrensel bir platformda irdelenmekte.

Geçmişi, geleceği aydınlatmada bir araç olarak gören Nilüfer Öndin, yaşamın her alanını kuşatan yenileşme ve çağdaşlaşma azim ve iradesinin toplumsal bir heyecana dönüştüğü bu yıllarda üretilen politikaların resim sanatı üzerindeki etkilerini akıcı bir dil ve üslupla okuyucuya sunuyor.

Semra Germaner

I. BÖLÜM

1.GİRİŞ

Sanatçının zihinsel kavrama ve yorumlama süreci, düşünce yapısının oluşturduğu kültürel ortamdan etkilendiği oranda, kültürel yapıya koşut yapıt ortaya çıkartır. Kültürel yapı ile eser arasındaki ilgi, sanatçının öznel değerlerinin toplumsal ölçütlerle örtüştüğü dönemlerde daha belirginleşir. Değerlerin örtüşmesi ise ortak bir erek çatısı altında birleşildiği anlarda söz konusu olur. Devrimsel ivme alan toplumların zorunlu koşulu olan ortak erek, toplumsal formasyonu belirlediği kadar, sanatçının kendi duyarlılığı doğrultusunda ulaştığı yorumları da etkileyeceğinden, sanatı bir anlamda yönlendirerek kendi eksenine çeker.

Ortak bir erek üzerine temellenen devrim ideolojisinin düşünsel planda kurduğu düzenin yaşamsallaşması bağlamında, sanatsal dil siyasal-pratik bir misyon yüklenerek, yeni kültürel değerleri görselleştirir. İdeolojiye koşut olarak hareket eden sanat, siyasî otoritenin kendisinden beklediği talepleri yerine getirebilmek için, içeriğini ve formunu anlaşılır bir dile dökerek, görselleştirdiği yeni kültürel değerlerin yaygınlaştırılmasında bir propaganda aracı olur. Propaganda aracı haline gelen sanat, devletin değerler sistemini telkin etmesiyle didaktik bir nitelik de kazanır.

Cumhuriyet'in kuruluş yıllarından itibaren sanatın 'yeni' olarak sunulan dünya görüşünü kitlelere ulaştırmak misyonunu

yüklenmesi, kültür politikası sanat etkileşiminin itici gücü olur. Kültür politikası kendi ereklerini gerçekleştirmek için sanata başvururken, sanat da kültür politikasına koşut olarak formasyonunu alır. Sanatsal formasyonun endekslendiği kültür politikasının sanatın yaygınlaştırılmasında da rol oynaması etkileşimin derecesini artırır.

Kültür politikası ile sanat arasındaki koşutluk, devrim ideolojisini görselleştirilmesi oranında daha belirginleşir. Bu bağlamda, eldeki çalışmamızda devrimsel ivme alan Türkiye Cumhuriyeti'nin, yeni kültürel değerleri kuşatan kültür politikaları ile resim sanatı arasındaki ilişki ele alınmıştır.

Cumhuriyet'in 'yeni' olarak sunduğu dünya görüşünün temellerinin Cumhuriyet öncesi ortamlarda atılmaya başlaması gibi, Batı tarzı resim de resim sanatımızın gündemine Batılılaşma hareketi ile oturur. Batı resminden salt aktarmacı bir tutumla etkilenen resim sanatı, Cumhuriyet'in kuruluş yıllarından itibaren, devrim ruhunun etkisiyle bir ivme kazanır. Kazanılan ivmedeki, devrim ruhunun göstergesi olan kültür politikasının katkısının; devrim süreci içinde olan siyasî yapının, sanata ve sanatçıya, sanatçının da devletin ortaya koyduğu ideolojiye bakış açısının birbirleriyle örtüşüp örtüşmediğinin; kendi iç dinamikleriyle siyasî yapının sanatsal platformdaki yönlendirmesinin sanatçılar üzerindeki etkileri ortaya konularak, yönlendirme ve sanatçı özgürlüğünün nasıl bir bireşime ulaştığının ve sanata karşı himayeci bir tutum sergileyen siyasî yapının, kurumları aracılığıyla yaygınlaştırma bağlamında ne kadar etkin olabildiğinin incelendiği çalışmamızda, ele alınan zaman dilimi 1923-1950 yılları arasını kapsamaktadır. Çalışmanın ana eksenini belirlenen zaman dilimindeki kültürel ortam verileri oluşturmuştur. Elde edilen veriler doğrultusunda resim sanatının irdelenmesi kültür politikası sanat etkileşimi bağlamında ana eksene eklemlenmiştir. Çalışmanın sınırlarını belirleyen zaman dilimi içindeki kültür politikalarının bazı temel ilkelerine temel teşkil

etmesi nedeniyle, ana eksen Cumhuriyet öncesi kültürel ortam verileriyle de genişletilmiştir.

Kültür politikası sanat etkileşimin irdelendiği çalışmada, öncelikli konu resimsel etkinliklerdir. Ancak belirlenen zaman diliminde, resim sanatıyla benzer anlatım diline sahip mimarlık ve heykel sanatı da kapsama dahil edilmiş ve kültür politikalarının çerçevesi çizilirken her iki sanat uygulamalarına da yer verilmiştir.

Başbakanlık Cumhuriyet arşivlerinden elde ettiğimiz belgelere dayanılarak incelenen Cumhuriyet dönemi kültür politikaları ile, kaleme aldıkları yazılarla düşünsel boyutta da resim sanatına katkıları olan sanatçıların görüşlerine de yer verilerek ortaya konan resim sanatı arasındaki etkileşim, üç ana bölümde incelenmiştir. 'Cumhuriyet Öncesi (1800-1923) Kültürel Ortam' başlıklı birinci ana bölüm, 1923-1950 yılları arasındaki kültür politikalarının bazı ilkelerinin Meşrutiyet ve de Tanzimat'a kadar uzanması nedeniyle incelenmiş ve her iki dönemin etkinlikleri bir sonraki döneme kaynaklık ettiği yönleriyle ele alınmıştır.

Çalışmanın ana eksenini teşkil eden 'Cumhuriyet Dönemi (1923-1950) Kültür Politikaları' başlıklı ikinci ana bölüm, dönemselleştirmenin nasıl yapıldığını genel çizgileriyle sunan *'Kültür Politikaları ve Dönemselleştirme'* alt bölümünden sonra, kültür politikası ve uygulamaları bağlamında birbirinden farklılık gösteren üç bölüme ayrılmıştır: 'Mustafa Kemal Atatürk Dönemi (1923-1938)', 'İsmet İnönü Dönemi (1938-1946)' ve 'Çok Partili Döneme Geçiş (1946-1950)'. İlk iki dönemin alt bölümlenmeleri, aynı ilkelerden beslendikleri halde getirdikleri farklı yorumları vurgulayacak şekilde yapılmıştır. Her iki dönemde de resim dili ile benzer dili paylaştığını ifade ettiğimiz mimarlık ve heykel uygulamalarına alt bölümlenmeler dahilinde yer verilmiştir. Ayrıca siyasî yapının aracı kurumları vasıtasıyla sanatın yaygınlaştırılması bağlamında Atatürk döneminde Halkevleri'ne, İsmet İnönü döneminde Köy Enstitüleri'ne alt bö-

lüm açılmış, parti-sanat ilişkisinin vurgulandığı Yurt Gezileri de ayrı bir bölümde incelenmiştir. Kısa bir zaman dilimini kapsaması ve sanatsal açıdan etkilerini özellikle 1950'lerden sonra göstermesi nedeniyle 'Çok Partili Döneme Geçiş (1946-1950)' için alt bölümlenmeye ihtiyaç duyulmamış, kendinden önceki dönemlerle olan farklılığı açısından değerlendirilmiştir.

Kültür politikası ile resim sanatı etkileşimini ayrıntılı bir şekilde ortaya koymaya çalıştığımız, 'Kültür Politikası ve Resim Sanatı' başlıklı son ana bölüm kendi arasında dört alt bölüme ayrılmıştır. 'Sanat Ortamı' başlığı altında incelenen 'Devlet Destekli Sanat' bölümünde, kültür politikasının uzantısı olan sanatta devlet desteği, desteğe olumlu yaklaşan sanatçıların görüşleri ve devletin himayeci tutumuna gösterilen tepkilerle birlikte ele alınmıştır.

'Resmî Sanat:Güzel Sanatlar Akademisi' bölümünde, Sanayi-i Nefise Mektebi'nin kuruluşundan 1950'ye kadar olan zaman dilimi içersinde resmî sanat anlayışı irdelenmiştir. Sanayi-i Nefise Mektebi 1883 yılında açılmış olduğu için, Meşrutiyet döneminde de okulun misyonuna kısaca değinilmiş, bütünlüğü sağlamak amacıyla, okulun kuruluşu, gelişimi ve sanata olan katkıları bu bölümde incelenmiştir.

Kültür politikasının bir uzantısı olan yurt dışı sanat eğitimi sonucunda ülkeye getirilen ve daha çok yapıtın form problemi üzerine odaklanan modern sanat anlayışı, dönemin tercih edilen tabiriyle 'Yeni Sanat' başlığı altında, olumlu ve olumsuz yaklaşımlara yer verilerek ele alınmıştır. Modern sanat tartışmaları bağlamında bu bölümde ressamların görüşlerine ayrıntılı bir şekilde yer verilmiştir. Form problemi üzerine odaklanan yeni sanat tartışmalarının yanı sıra, resim sanatının millî bir öze kavuşturulması söylemi 'Millî Sanat' başlıklı alt bölümde ele alınmıştır.

Kendi içinde dört alt bölüme ayrılan 'Sanatçı Gruplaşmaları'nda, 1923-1950 yılları arasında sanatçıların oluşturdukları bir-

liktelikler, kültür politikasının bir uzantısı olan yurt dışı eğitimin ve Akademi reformunun resim sanatı dilinin çeşitlenmesine olan katkıları açısından incelenmiştir.

Son ana bölümünün 'İçerik' başlıklı alt bölümü, yapıtları kültür politikasının ilkeleriyle örtüştüğü oranda bir sınıflandırmaya tâbi tutmuştur. 'Devrim İdeolojisi'nde devrimin hazırlık aşaması olarak kabul edilen Ulusal Kurtuluş Savaşı ve onunla bütünleşen Atatürk ve İsmet İnönü'yü tema alan eserler ve devrimin oluşum aşamasındaki sosyal reformları yansıtan yapıtlar değerlendirilmiştir. 'Modernleşme'de Cumhuriyet'le birlikte gelen modern yaşamdan kesitler, 'Halkçılık İlkesi'nde ise millî sanat söyleminin görsel örnekleri irdelenmiştir.

'Kültür Politikası ve Resim Sanatı' başlıklı ana bölümün son alt bölümünü oluşturan 'Yaygınlaştırma' kendi içinde 'Sergiler' ve 'İstanbul Resim ve Heykel Müzesi' olmak üzere ikiye ayrılmıştır. 'Sergiler'de devletin desteği ile düzenlenen sergilere yer verilerek, devletin resim sanatının yaygınlaştırılmasındaki rolüne değinilmiştir. 'İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nin incelendiği bölüm ise, kurumun hem sanatçılara hem de izleyicilere görsel bellek oluşturması açısından ele alınmıştır.

Yapılan çalışmanın değerlendirilmesinin yapıldığı 'Sonuç' bölümünde kültür politikası resim sanatı etkileşimi, Batı'daki totaliter devletlerin sanata bakış açılarıyla karşılaştırılarak sunulmuştur.

II. BÖLÜM

2.CUMHURİYET ÖNCESİ (1800-1923) KÜLTÜREL ORTAM

2.1.Tanzimat Dönemi

Yeni bir kültüre yönelmede bir geçiş devresi olan Tanzimat, on sekizinci yüzyılda imparatorluğun içinde bulunduğu siyasal gerilemeyi durdurmak için Batı ile kurulan siyasî ve askerî amaçlı ilişkilerin on dokuzuncu yüzyılda da devam ettirilmesi sonucunda, Osmanlı İmparatorluğu'nda çeşitli alanlarda içselleştirilmeyen değişimlerin yaşandığı bir dönemdir. Değişimin içselleştirilmemesinde gerek Tanzimat'ta ve gerekse Tanzimat'a kadar çeşitli dönemlerde görülen ıslahat hareketlerinin fikri altyapıdan ve toplumsal destekten yoksun olması önemli rol oynar. On sekizinci yüzyıldan itibaren başlayan ıslahat hareketleriyle hukuki, idarî, ekonomik ve sosyal düzeylerde Batı modeli, Osmanlı sarayı ve çevresi tarafından benimsenmiş ve sadece merkezi devletle uyum içinde olan üst sınıf ulema tarafından desteklenmiştir. Reformlar bağlamında, üst tabaka ulema ile çatışma içinde olan alt tabaka ulema (softa, imam gibi) genellikle isyankar bir tutum sergilemiş ve başında bulundukları halk gruplarını etkilemişlerdir.[1] Böyle bir ortamda herhangi bir reform girişiminin halktan ya da halkın bir sınıfından çıkmayacağı açıktır. Bu nedenle Osmanlı'da ıslahat aşağıdan yukarıya değil, yukarıdan aşağıya doğru gelmiştir.[2] Islahat sultanlar veya onların çevresindeki devlet adamları tarafından gündeme getirildiği için değişim genellikle münferit düzeyde kalmış, kısıtlı bir çevrede gözlemlenmiş, köklü ve yaygın kültürel bir değişme

söz konusu olmamıştır. Osmanlı'yı eski kudretine kavuşturmak için ıslahatın zorunlu olduğunun bilincine varan saray ilerici bir konum üstlenirken, halk sarayın yaptığı ıslahatların önemini kavrayacak düzeyde olmamıştır. Saray ve halk arasındaki bu ikilemi 1836-1839 arasında Osmanlı ordusunda müşavirlik görevi yapan Alman mareşali Helmuth von Moltke (1800-1891) şöyle dile getirir: "... imparatorluğun en üst ricali bize karşı en büyük itibarı gösteriyor, ... yüksek rütbeliler bir yere giderken bize yol veriyorlardı; subaylar da oldukça terbiyeli davranıyorlardı, fakat avamdan olanlar bize asla saygı göstermiyor ve kadınlarla çocuklar bazen arkamızdan küfrediyorlardı. Asker itaat ediyor, fakat selam vermiyordu. ...halk tabakasından olan adam, hünkarın gavur olmak için neden zahmete katlandığını kavrayamamaktadır ve hâlâ elçilerin kralları için padişahtan bir taç rica etmek için burada bulunduklarına inanarak yaşar".[3]

Tanzimat hareketini toplumsal bir gereksinimden ziyade Abdülmecid (1838-1861) ve Mustafa Reşid Paşa'nın bir girişimi olarak nitelendiren Auguste Comte da 1853 tarihinde Mustafa Reşid Paşa'ya gönderdiği mektupta şu ifadelere yer verir: "Çağımızda Avrupa, Doğu ve Batı politikalarının karakteristik bir zıtlığını taşımaktadır. Batı'daki yöneticiler toplumsal hareketi yönlendirmede aciz kalmışlar, yalnızca kör bir şekilde baskı uygulamışlardır. Ancak bu baskı anlık düzeni korumak için gereklidir. Fakat bu da devrimci tutumun sürmesine neden olmaktadır. Nitekim Doğu'nun yöneticileri gerçekten milletlerinin başında yer alırlar ve gerektiğinde lüzumlu önlemler almayı, hüküm sürmenin çift yönlü fonksiyonunu yerine getirmeyi ihmal etmezler. Bu ikili davranış şekli Türkiye'de de Rusya'daki gibi görülmektedir. Sizin idarî işleyişiniz de, yenilikçi bir sultanın enerjik bilgeliğini sürdürerek iyi iş yapmaktadır. Sizin müslüman uygarlığına yapmış olduğunuz çift ilerleme hiçbir zaman unutulmayacaktır".[4]

Hukuk devleti anlayışının gerçekleştirilmesi yolunda atılan ilk adım olan Gülhane Hatt-ı Hümâyunu'nun ilanı ile başlayan Tanzimat, III.Selim (1789-1807) ile başlayan ve II.Mahmud

(1808-1839) ile devam eden reformları ve Sened-i İttifak'ı (7 Ekim 1808) da içine alan 'merkezi ıslahatçılık' anlayışının bir sonucudur.[5] Sened-i İttifak'tan farklı olarak tüm uyrukların hak ve özgürlüklerine dokunulmayacağını vaat eden Gülhane Hatt-ı Hümâyunu, II.Mahmud'un "bundan böyle tebaamdan müslümanları ancak camide, hristiyanları kilisede, musevileri havrada tanımak isterim"[6] ifadesinde de açıkça görüldüğü gibi, Tanzimat'tan önce Osmanlı'da yerleşen uyruklar arasında ayrım yapmama ilkesinin siyasî olarak belgelenmesidir. Doğal hukuk[7] akımının nüfuz ve etkisiyle, insan haklarının kısıtlanmasına karşı olarak pozitif hukuk alanına yerleşen[8] fert hak ve özgürlükleri, Gülhane Hatt-ı Hümâyunu ile güvence altına alınmak istenir.

Gülhane Hatt-ı Hümâyunu'nun ilanı ile başlayan Tanzimat hareketi, iç ve dış olayların sarstığı devlet otoritesini yeniden kurmak ve siyasî birliği kuvvetlendirme gereksinimden doğar. On dokuzuncu yüzyılın başında devletin dayandığı askerî- teokratik temelin sarsılmasında, çeşitli yenilgiler sonucu nüfuz ve itibarını kaybederek devletin otoritesinin korunmasında etkili bir kuvvet olmaktan çıkan ordunun etkisi büyüktür. Kapitülasyonlar sisteminin etkisiyle yabancı uyrukların nüfuzunun zamanla artması, içte oluşan güvensizlik ve düzensizlik Osmanlı Devleti'nin otoritesini giderek zayıflatır. Güçlü merkezi bir otorite ve kudretli bir idare mekanizması yaratma gereği ile ortaya çıkan Tanzimat, dağılma tehlikesi altında olan imparatorluğu yeni prensipler etrafında toplayarak birlik ve düzeni yeniden kurmak ister. Varlığını kuvvetlendirmek ve ülkeyi eski refahına ulaştırmak isteyen Osmanlı Devleti, Gülhane Hatt-ı Hümâyunu ile padişah otoritesini yeni bir şekle sokarak, uyruklarını bir takım hukuki teminatlarla etrafında toplamayı amaçlamış[9] ve idarî ile siyasî kurumlarında değişiklikler yapmayı hedeflemiştir.

Osmanlı Devleti'nin tekrardan eski nüfuzunu ve güçlü otoritesini kazanması için Batı uygarlığını yakalaması gerektiğini düşünen ve Tanzimat hareketinin Mustafa Reşid Paşa'dan sonra en önemli temsilcilerinden biri olan Fuad Paşa, bütün idarî ve siya-

sî kurumların değiştirilmesi gerektiğini 3 Ocak 1869 tarihinde Abdülaziz'e (1861-1876) hitaben yazdığı siyasî vasiyetnamesinde şu şekilde açıklamıştır:

"Komşularımızın hızlı gelişmeleri ve atalarımızın akıl erdirilemeyecek hataları, bugün son derece vahim durumda bulunmaklığımıza yol açmakta, böyle dehşetli bir tehlikeden korunmak için Zât-ı Şahaneniz'in geçmiş ile ilgiyi keserek, bizi yeni gelişme ufuklarına yöneltmeniz zorunludur.

Vatansever geçinen bazı cahiller, eski usullerle de Osmanlı'nın geçmişteki heybetinin canlandırılmasının mümkün olabileceğine sizi inandırmak isterler. Affolunmaz bir hatalı görüşün sonucudur bu düşünce. Gerçi komşularımız atalarımızın zamanındaki durumda bulunsalardı, eski usullerimiz Zât-ı Şahaneniz'in bütün Avrupa'ya sözünü dinletebilmesine yeterdi. Ne yazık ki komşularımız bundan iki yüzyıl önceki durumlarından pek çok ileri gidip, gelişmişler ve hepsi de bizi geride bırakmışlardır.

... Bugünkü günde Avrupa'da söz şahibi olarak yaşabilmemiz için gereken şey, seleflerimizin düzeyini tutturmak ya da onlardan ileri gitmek değil, gelişme yolunda şimdiki komşularımıza yetişmek ve onlarla bu yolda gururla yarışmaktır. ... İhmaller yüzünden mahvolma felaketinden kurtulabilmekliğimiz İngiltere kadar para, Fransa kadar bilgi aydınlığı ve Rusya kadar askere sahip olmaklığımıza bağlıdır. Bizim için artık önemli olan çok terakki etmek değil, fakat kesin olarak Avrupa'nın öteki ülkeleri kadar terakki etmektir.

Görkemli ülkeniz herhangi bir Avrupa devletinden ileri gitmekliğimizi sağlayacak bütün gerekli unsurlara sahiptir. Ama böyle ilerlemek için bir şey, bütün siyasî ve idarî kurumlarımızı değiştirmek mutlaka gereklidir. Geçmiş yüzyıllarda yararları görülmüş birçok yasa ve düzenlemeler, bugünkü durumumuzda toplum için zararlı olmaktadır".[10]

Gülhane Hatt-ı Hümâyunu'nun ilanından sonra yabancı basında çıkan bazı yazılar da, Osmanlı'yı çağdaş uygarlık düzeyi-

ne ulaştıracak kurumların temelinin Tanzimat ile birlikte atıldığı görüşünü öne sürerler. "Tatbik edildikleri takdirde, imparatorluğun manzarasını değiştirmesi icap eden bu esasat, Türkiye'nin muasır medeniyet yoluna girmesini mümkün kılacak müesseselerin temelini atmaktadır"[11] diyen L'Univers Gazetesi Tanzimat hareketini Osmanlı'nın Batı'ya yetişmek için attığı bir adım olarak yorumlar. "... oldukça iyi tanzim edilmiş ve bu ana kadar Osmanlı İmparatorluğu'nun harabiyetine müncer olan suiistimalleri kökünden yıkabilecek bir kanun mecmuası mahiyetindedir. Bu teşebbüsün diğer Şark milletleri üzerinde tesirsiz kalmayacağı muhakkaktır"[12] diyen Presse Gazetesi, 'tamamıyla Avrupai bir inkılâp... siyasî ve içtimaî bir kalkınma"[13] ifadeleriyle Le National Gazetesi de Tanzimat'ın Osmanlı Devleti'ne çağdaş bir düzen getireceği kanısını taşır.

Fransız gazetelerinde çıkan yazılardan da anlaşılacağı gibi, Fransa genellikle Tanzimat hareketine olumlu yaklaşırken, Avusturya, Rusya gibi çokuluslu ve liberal düşünceye kapalı devletler, Osmanlı İmparatorluğu'nda oluşacak değişimlerin kendi ülkelerine de yansıma olasılığından tedirgin olmuşlardır. Mevcut düzenlerini sürdürmekte ısrar eden Avusturya ve Rusya, Osmanlı İmparatorluğu gibi birbirleriyle tarihi ve ırkî bağları olan halk gruplarına hükmettikleri için, geleneksel yapıyı tehdit eden ulusçuluk akımı her üç devlet için de bir tehlike unsuru olur. Ancak Avusturya konumu itibariyle ulusçuluk tehlikesine en yakın olanıdır. Bu nedenle ulusçuluk akımına karşı katı bir politika izleyen ve "Avrupa uyum içinde olmalı, birinin toprak bütünlüğünü ulusalcı ihtilaller tehdit ediyorsa, diğerleri bunu önlemelidir"[14] ilkesini savunan Avusturya Başbakanı Prens Matternich, Tanzimat'ı takdir eden beyanatlarda bulunsa da asıl ilgilendiği, reformlar sayesinde ulusçuluk hareketine karşı koyabilecek güçlü bir imparatorluğun doğup doğmayacağı konusudur. Bu bağlamda, Matternich İstanbul'daki elçisine 1841 yılında çektiği telgrafta, Tanzimat ile ilgili Osmanlı'ya şu önerilerde bulunmuştur:

"... âdetlerinize ve yaşayış tarzınıza uymayan bir yönetim usûlü kurmak için eski idareyi yıkmayınız. Aksi takdirde, Padişahın ne tahrip ettiğinin, ne de yıktığı şeylerin yerine koyduklarının değerini bilmediğine hükmedilir.

Avrupa medeniyetinden, kanunlarınıza uymayan kanunları almayınız. Zira Batı kanunları hükümetinizin temelini teşkil eden kanunların dayandığı usûl ve ilkelere asla benzemeyen ilkeler üzerine kurulmuştur. Batı devletlerinde esas olan şey, Hristiyan kanunlarıdır. Siz Türk kalınız. Ama madem ki Türk kalacaksınız, şeriata sarılınız. Diğer dinlere karşı toleranslı olmak için, şeriatın size gösterdiği kolaylıklardan yararlanınız. ...

Kısacası biz Babıâli'yi kendi irade tarzının tanzim ve ıslahı için yaptığı girişimlerden vazgeçirmek istemiyoruz. Ama şartları Türkiye İmparatorluğunun şartlarına uymayan Batı hükümetlerini her şeyden önce taklit etmek için bir örnek şeklinde anlayarak ona göre ıslahatta bulunmasını, temel kanunları Doğunun örf ve âdetlerine uymayan hükümetleri taklit ve şimdiki durumda her türlü yaratıcı ve düzenleyici kuvvetten mahrum olup İslâm ülkelerinde zararlı olmaktan başka bir netice doğurmayacağı belli olan ıslahatı kabul ve tatbik etmemesini tavsiye ederiz".[15]

Söz konusu telgrafta, Matternich'in temelde Tanzimat'a değil, mevcut düzeni tehlikeye atacak her türlü ıslahata karşı olduğu görülmektedir.

Çökmekte olan Osmanlı Devleti'ne yeni bir düzen getirme amacını güden Tanzimat yurt içinde de farklı tepkilere yol açar. Gülhane Hatt-ı Hümâyunu'nun can, mal ve namus güvenliğini bir ferman halinde düzenlemesi, halkın Tanzimat'ı desteklemesine yol açar. Osmanlı, geleneksel yönetim örgütünde, kontrol ve hizmet yetersizliğinden doğan açığı, çeşitli mahalli grupların yardımıyla kapatma yoluna gitmiş; güvenliğin sağlanması, vergi tahsili gibi görevleri kırsal bölgelerde tımarlı sipahilere bırakırken, kentlerde lonca temsilcileri, ayan-ı eşraf gibi yerel yardımcıları etkin kılmıştır. Kadılar ayan-ı eşrafa her sorunda baş-

vurduğu gibi, loncalar da üyelerini ilgilendiren her konuda söz sahibi olmuş, mahalle güvenliği ise mahalle halkına bırakılmıştır.[16] Kısaca geleneksel yönetim örgütü, keyfi uygulamalara olanak tanıdığından, can, mal, namus güvenliğinin devlet kontrolüne geçmesi, eş deyişle tek bir elde toplanması, keyfi uygulamalara son vereceği inancıyla halkı sevindirir.

Ferdin hak ve özgürlüklerini korumayı esas aldığı için Tanzimat hareketini destekleyen kişilerin başında Şinasi gelir. Şinasi, Mustafa Reşid Paşa için yazdığı kasidesinde,

"Bir ıtıknâmedir[17] insana senin kanunun
Bildirir haddini Sultan'a senin kanunun"[18]

diyerek Tanzimat fermanının kişileri özgürlüğüne kavuşturduğunu ve devletin değil, ferdin önemli olduğunu ifade eder. Bunun yanı sıra Tanzimat reformlarının şeriata aykırı olduğu iddiası da ortaya atılır. Böylece Osmanlı münevverleri arasında ilk defa bir ikilik baş göstermeye başlar. Söz konusu ikiliğin modern yanını temsil eden Şinasi, modernleşme ile İslâm geleneklerinin bağdaşmasının mümkün olduğunu savunurken, gelenekçi tarafın temsilcisi Ahmet Cevdet Paşa, aksini iddia eder. İnsan yaşamında aklın yol göstericiliğini savunan Aydınlanma bağlamında pratik rasyonalizmi benimseyen Şinasi[19], Tanzimat hareketini desteklerken, gelenekçi Ahmet Cevdet Paşa, İslâm gelenekleri ile uyuşmadığı gerekçesiyle Tanzimat'a olumlu yaklaşmaz ve toplumda Gülhane Hatt-ı Hümâyunu'nu hazırlayan Mustafa Reşid Paşa'dan memnun olmayanların bulunduğuna dikkati çeker: "Avrupalılar ile ziyade ihtilatından (karışıp görüşmesinden) ve karantina tesirini tervic eylemek (değerini artırmak) gibi usûl-i cedideye (yeni usûle) inhimakından (çok düşkünlüğünden) dolayı bazı mutaassıbın kendisinden hoşnut olmayıp ona (Mustafa Reşid Paşa'ya) umur-ı dinîyede (dinî işlerde) mübâlâtsız (dikkatsiz, saygısız) nazarıyla bakarlardı".[20]

Gerek içte ve gerekse dışta çeşitli yankılar uyandıran Tanzimat ile yeni bir düzeye erişen Batılılaşma sadece askerî ve teknik alanlarda sınırlı kalmayıp, bir devlet programı haline dönüşmüş ve bu programın uygulanması için sürekli bir kurul olan Meclis-i Vâlâ-yı Ahkâmı Adliye[21] kurulmuştur. Devletin merkezi örgütlenmesine getirilen en önemli yenilikler olan ve birer uzmanlık komisyonu niteliğindeki meclisler, maliyeden eğitime kadar her alanda oluşturulmuştur. Gülhane Hatt-ı Hümâyunu'nda hiç değinilmemiş olsa bile, Tanzimat döneminde yapılan reformlarının kapsamına eğitim alanı da girer. Tanzimat geleneksel eğitim kurumları olan medreselere dokunmaz ancak eğitimi laikleştirmek için girişimlerde bulunur. Eğitim ve öğretimin yaygın duruma getirilmesi için her yerde okullar açılması amacıyla 1845'te kurulan Meclis-i Maarif-i Muvakkat adlı komisyon laik bir eğitim programı hazırlamayı üstlenir. 1846'da Meclis-i Maarif-i Umumîye'ye dönüşen komisyon, uyguladığı program dahilinde hareket ederek çeşitli okulların açılmasını gerçekleştirir. 1846'dan itibaren açılan erkek rüşdiyelerden sonra 1858'de kız rüşdiyeler açılır. Rüşdiyeler sadece İstanbul ile sınırlı kalmaz, 1859 yılında diğer vilâyetlerde açılan rüşdiyelerin sayısı 31'i bulur. Rüşdiyelerin yanı sıra Dar-ül Muallimin (1846, Erkek Öğretmen Okulu), Dar-ül Fünûn'a öğrenci ve devlet dairelere memur yetiştirmek amacıyla Dar-ül Maarif (1849, Valide Mektebi), yurt dışına yollanan öğrencilerin daha iyi yetişmesini sağlamak amacıyla Paris'te Mekteb-i Osmani (1855), Mülkiye Mektebi (1858), Mekteb-i Sultani (1867), Dar-ül Muallimat (1869, Kız Öğretmen Okulu), Darüşşafaka (1872), muhtelif idadiler (1872) gibi çeşitli okullar açılır. Osmanlı okullarının yanı sıra, Rum, Ermeni ve Yahudi okulları, Katolik Hristiyan mektepleri (Pera Saint Louis Koleji, Galata Saint Benoit Koleji, Taksim Saint Jean Baptiste Mektebi, Taksim Saint Pulcherie Koleji, Galata Saint Pierre Mektebi, Orphelinat de la Providence Koleji gibi), Protestan Hristiyan mektepleri (Robert Kolej gibi) gibi çok sayıda yabancı okul da mevcuttur.[22] Yeni okullar Batı eğitimini, medreseler ise

teokrasiyi sürdürdüğünden Tanzimat'ta skolastik ve akılcı zihniyet bir arada yaşar.

Yeni fikirlerin, yeni düşüncelerin yayılmasında kurulan basımevlerinin faaliyetleri de önemli rol oynar. 1831'de yayın hayatına giren ilk Türkçe resmî gazete olan Takvim-i Vekâyi'den sonra çıkmaya başlayan gazeteler ile (1840 Ceride-i Havadis, 1860 Tercüman-ı Ahvâl, 1861 Tasvir-i Efkâr, Mecmua-ı Fünun, Mirat, 1862 Takvim-i Ticaret, 1863 Ceride-i Askeriye, 1867 Muhbir, Vatan gibi) Tanzimat hareketinden geniş kesimler haberdar olmaya başlar. Söz konusu gazetelerden Takvim-i Vekâyi sadece ülke içindeki olayları tespit ile yetinirken, Ceride-i Havadis Batı yaşam tarzını aktarmış, Tasvir-i Efkâr da Batı fikirlerinin ülkede yayılmasına aracı olup, milliyet ve meşrutiyete ait ilk sözcükleri kullanma cesaretini göstermiştir. Muhbir ise bir meclisi millî açılması ile ilgili yabancı gazetelerde çıkan yazıları yayımlayarak meşrutiyet ortamının hazırlayıcılarından olmuştur.

1840'da Tabıhane-i Amire'de herkesin kitap tabettirmesine izin verilir, ancak daha sonra kitap yayını padişahın iznine tâbi tutulur. Benzer izin yabancıların matbaa açabilmesi için de söz konusu olur ki 1850'lerde İstanbul'da 5 Fransızca, 4 İtalyanca, 1 Rumca, 1 Ermenice, 1 Bulgarca, İzmir'de 2 Fransızca, 1 Rumca, 1 Ermenice, 1 İbranice, Eflak'ta 1 Fransızca olmak üzere gazete sayıları giderek çoğalır. İmparatorluk içinde çıkan yerli ve yabancı gazetelerden başka 1865'lerden sonra, Yeni Osmanlılar da yurt dışında gazeteler (Muhbir, Hürriyet gibi) çıkarmaya başlamışlardır.[23] Diğer yandan, yeni fikirlerin devletin varlığına zarar vereceği düşüncesiyle yayın hayatı ve basın özgürlüğü kısıtlanmaya çalışılır. Özel basımevi açılmasını ve kitap basımını izne bağlayan 1857 tarihli Basmahane Nizamnamesi, devlete gazete kapatma yetkisi veren 1864 Nizamnamesi gibi kısıtlamalara rağmen, basının kamuoyu üzerindeki etkisi engellenememiş,[24] yeni bir siyasal ve kültürel yapıya yönelme daha yoğunlaşmıştır.

Devletin reformlar nedeniyle kendini Batı'ya açışı, İstanbul'daki sosyal yaşamı da etkiler ve halk yavaş yavaş sarayın ve Tanzimat erkânını muhitlerinde başlayan Batılı yaşam tarzına tanık olmaya başlar. İstanbul halkını bu bağlamda tanık olduğu bir olgu da Batılı tarzda tiyatrodur. Tanzimat öncesi kapalı bir çevre için söz konusu olan tiyatro etkinlikleri (IV Mehmet zamanında (1648-1688) Fransız elçiliğinde oynanan Corneille, Moliere temsilleri, III. Selim'in Topkapı Sarayı'nda izlediği yabancı opera topluluğu gibi) Tanzimat'la birlikte halka ulaşır. Kendisi de Dolmabahçe Sarayı'nın yakınında bir tiyatro yaptırtan Abdülmecid döneminde, Bosco adlı bir Sardunyalı, Beyoğlu'nda bir tiyatro açar (1841), yabancı kumpanyalar İstanbul'a gelerek temsiller verir (1842). Zaman zaman opera ve operetlere de yer veren yabancı kumpanyaların kendi dillerinde verdikleri temsillerin özet halinde çevirileri Ceride-i Havadis'te yayımlanmaya başlar. Türkçe temsillerin başlaması ise 1860'da Hoca Naum'un Ermeni sanatçılardan oluşan bir kumpanya kurması ile gerçekleşir ve Şinasi'nin Tercüman-ı Ahvâl'de tefrika edilen Şair Evlenmesi ile Türkçe ilk piyes aynı tarihte yazılmış olur.[25]

Batılı tarzda tiyatro anlayışının giderek yaygınlaştığı Tanzimat döneminde, İstanbul'da, saray ve çevresi tarafından davet edilen veya kendi istekleri ile ve Oryantalizmin etkisiyle İstanbul'a gelen yabancı ressamların, Pera ve çevresinde açılan resim atölyelerinin, Pierre Désiré Guillemet tarafından açılan ilk özel akademinin, Avrupa'da resim eğitimi aldıktan sonra yurda dönen Osmanlı ressamlarının, askerî veya sivil okullardaki resim derslerinin, Batı dillerinden çevrilen kitaplarda yer alan resimlerin ve açılan resim sergilerinin katkılarıyla oluşan canlı bir sanat ortamı ve yeni bir resim anlayışı söz konusu olur. On dokuzuncu yüzyıla kadar Osmanlı resim sanatının içeriğini, bazı duvar resimlerindeki doğa tasvirleri ve padişah portreleri dışında, el yazmalarında bulunan minyatürler oluşturur. Kuran'da açık bir buyruk olmasa da İslâm dini tasviri yasakladığından İslâm sanatçısı soyutlama yoluna giderek, ışık-gölge, perspektif, hacim

gibi gerçeği, gerçek olarak tanımlayan her şeyi resimden atmıştır.[26] Yüzey resmi olarak gelişen minyatür, kitap sayfalarına metni açıklamak amacıyla konulduğundan, modle ve perspektifin kullanılmaması minyatürün estetik yapısına uygun düşer. Kitaplarda yer alan resimlere uzaktan bakılması söz konusu olmadığından, ancak belli bir uzaklıktan bakıldığında derinlik etkisi yaratan perspektif, minyatürlerde yer almamış, ayrıca anlatım olanaklarını sınırlandırabileceği kaygısıyla da tercih edilmemiştir. Biçimden ziyade anlama yönelen minyatür sanatçısı, perspektifi özü vermede bir engel olarak gördüğünden, hacmi de figür ve nesneyi cisimleştirdiği için İslâm düşüncesine uygun bulmadığından kullanmamıştır. Dış gerçeğe bağımlı olmaksızın kullanılan renkler ile de minyatür kendine özgü bir resim anlayışı yaratmıştır.[27] Anlamda yoğunlaştığı için figüre önem vermeyen minyatür sanatçısı gibi, on dokuzuncu yüzyıl Osmanlı ressamları da aldıkları eğitimin bir sonucu olarak (askerî ve sivil okullarda verilen resim derslerinde figür çiziminin yer almaması nedeniyle) figürü çok küçük tutmuşlar veya figür kullanmamışlardır. Batı'da ise Rönesans'tan itibaren gelişen perspektifli, gerçek mekâna ve hacme işaret eden bir resim anlayışı söz konusudur. Batı ile kurduğu ilişkiler sonucu Osmanlı, minyatürden farklı bir resim anlayışı ile karşılaşmış ve bu yeni anlayışın Osmanlı resim anlayışına yansıması için tasvire karşı olan zihniyetin değişmesi gerekmiştir.

Resme karşı olan zihniyetin değişmesinin ilk belirtilerine Tanzimat aydınlarından Ali Suavi'nin görüşlerinde rastlanılmaktadır. Medreseden gelen ancak medresenin skolastik anlayışına karşı çıkan ve ilk defa laiklik fikrini ortaya atan Ali Suavi'nin "İslâmiyet puta tapmayı kaldırmak için heykeli yasak etmiştir. Resme karşı hiçbir ayet ve hadis yoktur. Peygamberin resmi bile yapılabilir. Emevi halifeleri Ümeyye Camii'nin duvarlarına büyük resimler yaptırmışlardı"[28] ifadeleri resim konusunda yeni bir zihniyetin oluşmaya başladığının göstergesidir.

Resme karşı zihniyetin değişmeye başladığı bu dönemde, heykel konusunda tutuculuğun devam ettiği görülür. Tanzimat'ın önemini hatırlatmak amacıyla Gülhane Parkı'nda Tanzimat adına bir abide dikilmesi projesi ile ilgili olarak Ahmed Lûtfî Efendi'nin aşağıdaki ifadeleri, heykele karşı olan zihniyete işaret eder: "Bu misillû (gibi) ibka-i (yerinde bırakma) şân u şöhret zımmında rekz olunan tâk-ı muzafferiyet ve sâir alâmetlerin muhassenâtı (hayırlı işler) bedîhî (besbelli) ise de ol vakit böyle şeylerin Avrupa usûlüne münhasır olması zu'mu (zan) ile halkın güft ü gûsu (dedikodu) terkine bâdi (sebep) olmuştur".[29]

Gülhane Parkı'na dikilmesi düşünülen abidenin aynısının herkes tarafından görülebilmesi için Beyazıd Camii avlusuna da dikilmesi gündeme gelmiş ancak her iki proje gerçekleşmemiştir. Bu ilk abide dikme girişiminden on beş sene sonra, 1855'te P.A. Bilezikçi tarafından benzer bir proje daha hazırlanmış ve proje 1855 Paris Uluslararası Sergisi'nde yer aldığı halde diğerleri gibi gerçekleştirilememiştir.[30]

On dokuzuncu yüzyılda sanata en büyük destek, resim eğitimi almak için yetenekli öğrencileri yurt dışına yollayan, yabancı ressamlara nişanlar veren, açılan sergilerden tablolar alan ve maiyetindekilere hediye eden Osmanlı sarayından gelir. Padişah portrelerinin devlet dairelerine asılması, yabancı hükümdarlara portre hediye edilmesi ve Avrupa başkentlerindeki elçiliklere sultanın portresinin gönderilmesi bu yüzyılda söz konusu olur. Avrupa'da bastırdığı portrelerini yabancı elçiliklere ve Avrupalı hükümdarlara dağıtan ilk padişah III.Selim,[31] devlet dairelerine asılmak üzere portresini yaptıran ilk padişah ise II.Mahmud'dur. II.Mahmud'un resminin devlet dairelerine asılması için resmî bir tören yapıldığı, ölümünden sonra ise bu resimlerin ortadan kaldırıldığını Ahmed Lûtfî Efendi şöyle dile getirir: "Tasvîr-i pâdişâhînin sûret-i irsâl (gönderilmesinde) ve ta'lîkinde (asılmasında) icrâ olunan tekellüfât-ı resmîyye (resmî tören) ve inşâd (okunan) kılınan medîha-i tasvîriyyenin (tasvirin övüldüğü yazının) derecât-ı te'vîliyye (yorum derecesi) tecavü-

zü halkça çirkin görünerek ol vakit epeyce i'tirâzâtı mucîb olduğu misillû (gibi) Arabistan taraflarında dahi sû'-i (kötü) te'sîri görülmüşdür. Sultan Mahmûd Han hazretleri âzim-i gülşen-serâ-yı (gül bahçesine gitmeye kararlı olmak) ahiret oldukda (vefat edince) bu tasvîrler pûşîde (örtü) setr (kapamak) ü ihfâ (gizlemek) edilmişdir".[32]

Abdülmecid ve Abdülaziz dönemlerinde de yabancı hükümdarlara ve Avrupa başkentlerindeki elçiliklere sultan portreleri yollanır. Batılı ressamların tablolarını Şeker Ahmet Paşa, Miralay Nuri Bey gibi ressam yaverlerine ve Harb Okulu'na hediye eden Abdülaziz, heykel sanatına da ilgi gösterir ki ilgisi 1867 yılında, Osmanlı'nın da katıldığı Paris Uluslararası Sergisi'ni gezmek için Avrupa'ya gitmesinden kaynaklanır. Bir Osmanlı padişahının Avrupa'ya yaptığı ilk ve tek gezi olan bu seyahat sırasında hükümdarların heykellerinin yapıldığını gören Abdülaziz İstanbul'a dönünce kendi atlı heykelini, İstanbul'a getirttiği Avrupalı heykeltraş C.F.Fuller'e yaptırır (1871). C.F.Fuller ayrıca Abdülaziz'in bugün Topkapı Sarayı'nda bulunan mermer büstünü de yapar (1872). Abdülaziz'in Avrupa seyahatine katılanlar arasında bulunan Ömer Faiz Efendi'nin Ruznamesi'nde (günlük) geçen aşağıdaki ifadeleri, Osmanlı erkânının heykele (özellikle çıplak heykele), İslâmî gelenekten kaynaklanan içsel çelişkiler yaşayarak ilgiyle baktıklarının göstergesidir: "Sergide bilhassa kadınlara ait çıplak heykeller, ayrı bir galeride olmakla beraber, güzelliğin bulunması arzu edilen her yerde mevcut idi. Bizler, bunlara kaçamak gözlerle, amma Frenklerden daha büyük alâka ile bakıyorduk. ... Beraber bulunduğumuz imâm-ı Sâni ve Zât-ı Hazret-i Şehriyârinin Hocası Hasan Nâmi Efendi hazretlerine yavaşça sordum: Efendi hazretleri bunlara bakmak haram mıdır, günah mıdır, mekruh (izin verilmeyen) mudur, mubah mıdır, sevap mıdır?".[33]

Abdülaziz döneminde Batılı ressamların eserlerinden oluşan bir koleksiyon da Osmanlı sarayına girer. Sergi düzenlemek için gösterdiği çabalarının bir ödülü olarak padişah yaverliğine ata-

nan Şeker Ahmet Paşa'nın girişimleriyle oluşturulan bu koleksiyonda Ivon, Gérôme, Chaplin, Boulanger, Harpignies, Daubigny gibi Fransız ressamların eserleri yer alır. Paris'te hocası olan Gérôme ile mektuplaşan Şeker Ahmet Paşa, Paris'in tanınmış galeri sahibi Goupile ile irtibata geçmiş ve satın alınan tabloları Dolmabahçe Sarayı'nın duvarlarına bizzat kendisi asmıştır.[34]

Batı tarzı resmin benimsenmesinde askerî okulların da etkisi vardır. Düzenli bir orduya sahip olmak için on sekizinci yüzyıldan itibaren kurulmaya başlanan askerî okulların müfredatıyla Batı tarzı resim öğrenim alanına girer. İlk defa Mühendishane-i Berrî-i Hümâyun'un ders programında yer alan resim dersi, okulun 1795 tarihli Kanunnamesinde[35] belirtildiği gibi, mimarlık ve mühendislik bilgilerine yardımcı olmak amacıyla konulur. Mühendishane-i Berrî-i Hümâyun'da okutulan dersler sadece teorik olmayıp, verilen bilgilerin arazi üzerinde tatbiki de söz konusudur. Aralarında bir de ressamın bulunduğu öğrencilerin arazide yaptığı uygulama sırasında, etraflarında oluşan meraklı izleyicilerin "bu kağıtlar üzerine bu çizgileri ne çizersiniz? Bunun ne fâ'idesi vardır? Harb ü peygâr (cenk) cedvel ü peygâr ile olmaz"[36] gibi ifadeleri toplumun yeni uygulamalar karşısındaki tavrını göstermesi açısından ilginçtir.

Mühendishane-i Berrî-i Hümâyun'un yanı sıra 1834 yılında kurulan Mekteb-i Harbiye'de de askerî eğitime destek olması amacıyla resim derslerine yer verilmiştir. Resim dersi verecek hocaların seçimindeki titizlik, resim derslerine verilen önemi gösterir. Örneğin Selim Satı Paşa'nın müdürlüğü sırasında (1837-1841), ressam Schranz ve M.Guès resim hocalığına atanır. Asker Ressamlar Kuşağının yetişmesinde emekleri olan bu sanatçılar, okul sergileri fikrini de ortaya atmış ve ilki 1849'da olmak üzere Mekteb-i Harbiye'de sergiler düzenlenmeye başlanılmıştır. Mekteb-i Harbiye ve Harbiye İdadisi öğrencilerinin yaptığı eserlerden oluşan ilk sergiyi Abdülmecid de ziyaret etmiştir. Mekteb-i Harbiye'de eğitim sırasında resimden yararla-

nıldığını, Abdülmecid'in de izlediği bir sınavı anlatan Alphonse de Lamartine anılarında şöyle dile getirir: "Sınav başladı. Okul müdürü paşa setin önünde ayakta duruyordu. Bir hoca sete çıkıyor, bir öğrenciyi adıyla çağırıyordu; öğrenci geliyor, kitabını açıyor, tebeşirle kara tahtaya çiziyor, zaman zaman padişahın ona sorduğu soruları kitaba bakmadan cevaplandırıyordu. Sonra tahtı yerlere kadar eğilerek selamlayıp arkadaşlarının arasına dönüyordu".[37]

Askerî okulların yanı sıra kurulan Hendese-i Mülkiye Mektebi (1858), Mekteb-i Sultani (1867), Darüşşafaka (1872) gibi sivil okullarda da, resim dersi müfredatlarda yer almaya başlar. Askerî ve sivil okullarda verilen resim dersleri ve okulların duvarlarına asılan resimler[38] sonucu, resme ilgi duyanlar olur ve hatta on dokuzuncu yüzyıla ait manzara resimlerinin büyük bir bölümü söz konusu okullarda eğitim gören öğrencilere aittir. Daha sonra 'Türk Primitifleri' olarak adlandırılacak olan ve büyük bir bölümünün Darüşşafakalı olduğu anlaşılan bu öğrenciler özellikle figürsüz manzara konusunda eserler verirler ki manzarayı tercih etmeleri aldıkları eğitimin bir sonucudur. Resim derslerinde, akademik sistemin bir parçası olan figür eğitiminin verilmemiş olması, on dokuzuncu yüzyıl manzara resimlerinin figürsüz oluşuna bir açıklık getirir.

Primitiflerin ortaya koyduğu resim anlayışı, ışık-gölge ve perspektif kullanımı ile Osmanlı'nın geleneksel resmi olan minyatürden ayrılır. Hüseyin Giritli, Osman Nuri, Ahmet Bedri, Mustafa, Fahri Kaptan, Salih Molla Aşkî, Ahmet Şekûr, Munip gibi isimlerin oluşturduğu Primitiflerin manzaralarının ortak özelliği, doğayı inceden inceye izleme ve bunu tuvale aktarırken ortaya çıkan naif bir çalışma tarzıdır. Primitiflerin yaşadığı devirde doğa ile ilk ilişkiler kurulmuş, doğa izlenmiş ancak doğanın yorumlanması söz konusu olmamıştır. Primitiflerin doğa görüşleri tamamen objektif olup, belli başlı amaçları doğal görüntüyü olduğu gibi, katkısız ve yorumsuz vermektir. Bu amaçla fotoğraftan yararlanan Primitifler, fotoğraftan elde ettikleri görüntüleri kareleme-büyültme yöntemi ile tuvallerine naklet-

mişlerdir. Dış gerçeklik ile resimsel gerçeklik arasındaki farkı açıkça ortaya koyan[39] bu resimler, her şey en ince ayrıntısına kadar resmedilmiş olsa da dış dünyanın gerçek yaşamından uzaktır.

Osmanlı sanatçısının, Batı tarzı resim ile görsel karşılaşma açısından çoğu yabancı elçilerle birlikte İstanbul'a gelen Batılı ressamların etkisi büyüktür. On yedinci yüzyıldan itibaren İstanbul'a gelmeye başlayan yabancı ressamların[40] sayısı Tanzimat döneminde artar. İstanbul'a gelen Batılı sanatçıların sayısı, Abdülmecid döneminde 16, Abdülaziz döneminde 17, II.Abdülhamid (1876-1909) döneminde 15'i bulur.[41] Genellikle Pera'ya yerleşen söz konusu sanatçılar, atölyeler açarak Pera ve çevresinde bir sanat ortamı oluştururlar. On dokuzuncu yüzyılda Batı'da etkili olan Oryantalizm nedeniyle, Doğu, Batılı sanatçıların esin kaynağı olunca, Doğu'nun en görkemli kenti olan İstanbul'a ilgi artar. Kutsal Topraklara, Mısır'a veya Hindistan'a giden pek çok sanatçının da yolu İstanbul'dan geçer. İstanbul'a gelen yabancı sanatçılar arasında, Jean Léon Gérôme, Leopold Carl Müller gibi kısa süreli İstanbul'da bulunanların yanı sıra, Amadeo Preziosi, Leonardo De Mango gibi ömürlerinin sonuna kadar İstanbul'da yaşayanlar da olmuştur. Ayrıca bu dönemde, Pierre Désiré Guillemet gibi sarayın davetlisi olarak İstanbul'a gelen sanatçılar da olmuştur. Osmanlı sarayının Batı tarzı resme gösterdiği ilgi nedeniyle, Fausto Zonaro gibi saray ressamlığına atananlar da olur. Fausto Zonaro'nun II.Abdülhamid tarafından saray ressamlığına atanmasında "Ertuğrul Alayının Karaköy Köprüsünden Geçişi" adlı yapıtı etkili olmuştur.[42] On dokuzuncu yüzyıl İstanbul görünümlerini ve yaşantısını eserleriyle belgeleyen bu sanatçılar, Pera ve çevresinde açtıkları atölyelerinde verdikleri özel resim dersleriyle ve düzenledikleri sergiler ile Osmanlı'da yeni bir resim anlayışının yerleşmesinde katkıda bulunmuşlardır.

Osmanlı sanatçısının Batı tarzı resimle daha yakından tanışması, eğitim amacıyla yurt dışına gönderilmesi ile söz konusu

olur. Ferik İbrahim Paşa, Ferik Tevfik Paşa, Hüsnü Yusuf Bey, Şeker Ahmet Paşa ve Süleyman Seyyid yurt dışına gönderilen ilk ressamlar arasında yer alır.[43] Batı'da alınan eğitim sonucu resim sanatı Primitiflerin naifliğinden giderek kurtulur. Örneğin Şeker Ahmet Paşa'nın Paris'e gitmeden önce ve Paris dönüşü yaptığı resimleri arasındaki üslûp farkı, akademik eğitimin katkılarını açıkça ortaya koyar. "Şeker Ahmet Paşa'nın, Paris'te Boulanger ve Gérôme atölyelerinde sekiz sene içinde birçok resim sırları, bilgileri öğrendiği muhakkaktır. Hattâ tuvallerinde gördüğümüz anlayışlı, temelli, sağlam ve ustaca çalışmayı orada elde etmiş olduğu şüphesizdir"[44] diyen Ahmet Muhip Dranas, Şeker Ahmet Paşa'nın Batı sanatıyla öz temasının üslûbunu nasıl etkilediğine işaret eder.

Resme karşı ilginin artmasında bir diğer etken düzenlenen resim sergileridir. İlk sergi etkinlikleri Abdülmecid döneminde söz konusu olur. Sadece padişah ve çevresi için düzenlenen Çırağan Sarayı'ndaki sergide (1845), Oreker adlı Avusturyalı bir ressamın eserleri yer alırken, herkese açık olan 1849 Harb Okulu sergisi öğrenci çalışmalarından oluşur. Genel bir sergide güzel sanatlar ürünlerinin sergilenmesi ise 1863'te Sergi-i Umumî-i Osmanî'de gerçekleşir. Osmanlı ekonomisinin sorunlarını saptayarak, onlara çözüm aramak amacıyla düzenlenen[45] Sergi-i Umumî-i Osmanî, Osmanlı İmparatorluğu'nun 1851 senesinden itibaren katıldığı uluslararası sergiler ile benzerlik gösterir. Sergi-i Umumî-i Osmanî'de sergilenen tarım ve sanayiye ait ürünlerin yanı sıra, karakalem ve boyalı resimlerin yer alması, Osmanlı İmparatorluğu'nun katıldığı uluslararası sergilerde güzel sanatlara ayrılan pavyonlarının öneminin kavranmasından kaynaklanır. 1862 Londra II. Uluslararası Sergisi'nden itibaren, Osmanlı pavyonlarında da güzel sanatlara yer verilmesi, Osmanlı'da oluşmaya başlayan yeni zihniyete, uluslararası sergilere katılımın kazandırdığı ivmenin göstergesidir.[46]

Gerek Sergi-i Umumî-i Osmanî, gerekse 1849'dan itibaren zaman zaman düzenlenen Harb Okulu sergileri ile Dar-ül Mualli-

mat (Kız Öğretmen Okulu) ve İnas Rüştiyeleri gibi sivil okullarda açılan sergiler Osmanlı'da sergi fikrinin gelişmesine etkide bulunur. 1876 yılında ise Pierre Désiré Guillemet tarafından 1874'te kurulan ilk özel resim akademisinin düzenlediği bir resim sergisi açılır.[47]

Pera'da gelişen sanat ortamına alternatif olarak eski İstanbul'da bir sanat ortamı yaratılması amacıyla Şeker Ahmet Paşa'nın Sultanahmet Sanat Okulu'nda 27 Nisan 1873 tarihinde açtığı resim sergisini Şehzade Yusuf İzzettin de dahil olmak üzere çok sayıda kişinin gezmesi resim sanatına duyulan ilginin arttığının bir göstergesidir. Sergiye gösterilen ilgi sadece ziyaretlerle kalmamış, yerli ve yabancı gazetelerde de sergiyle ilgili çeşitli yazılar çıkmıştır. Şeker Ahmet Paşa'nın resim eğitimi almak için Paris'e gönderilmesi ve Paris'teki sanat ortamı etkinliklerini yakından tanıması, kendisine İstanbul'da da bir resim sergisi düzenleme fikrini vermiş olmalıdır. Hakayik-ûl Vekâyi'nin Türkiye'de ilk defa bir resim sergisi açılacağına dair verdiği haberde (30 Rebiülevvel 1288) yer alan "Avrupa payitahtlarında (başkentlerinde) her sene küşad (açmak) olunduğu gibi Dersaadet'de dahi bazı erbab-ı san'at tarafından önümüzdeki güz faslında bir resim sergisi küşadına teşebbüs olunmuşdur'[48] ifadeleri de sergi düzenleme konusunda Batı'dan esinlenildiğini gösterir.

Şeker Ahmet Paşa'nın açtığı sergi hakkında, Sanayi-i Nefise Mektebi resim bölümü mezunu ve Medresesetül Hattatin'de yazı tarihi hocası olan Hüseyin Haşim (1860-1920) "müşarünileyh (işaret olunan) âsarı lâtifesini bu sergide teşhir ederek Osmanlıların nasılsa rağbet etmedikleri fenn-i müstahsen-i (beğenilen) tasvir hakkında celbi ansara (yardımcı) ve şu suretle memleketimizde resim muhabbetini îsara (zenginleştirme) himmet eyledi"[49] diyerek, açılan sergi ile resim sanatına ilginin arttığına işaret eder. 1873 yılında açılan sergiyi, 1875'te ikinci bir sergi izler ve gayretlerinden dolayı Şeker Ahmet Paşa'nın rütbesi kolağalığına (kıdemli yüzbaşı) yükseltilerek, Abdülaziz'in yaverliğine

atanır.

Şeker Ahmet Paşa düzenlediği sergiler ile, resim sanatına duyulan ilginin artmasına çalışırken, Osman Hamdi Bey, Osmanlı resim sanatında yeni bir sayfa açar. Anıtsal figürlü büyük kompozisyonlar yapan ilk Osmanlı sanatçısı olan Osman Hamdi Bey, insanın önemini ve maddenin güzelliğini nesnel bir bakış açısıyla ele almış ve söz konusu nesnel bakış açısı onu ayrıntılara, figürün ve nesnenin anıtsal ve çekici yönlerini ortaya koymasına olanak tanımıştır.[50] Figür ve nesnelerin yerleştirildiği mekânın da ayrıntılı bir şekilde verilmesi, insanın yarattığı kültürel çevreye dikkat çekme isteminden kaynaklanır[51] ve Osmanlı'nın kültürel yapısı içindeki insanın konumu irdelenir. Geleneksel zihniyetin "kaderci tevekkül"[52] felsefesine karşı çıkan Osman Hamdi Bey, okuyan, tartışan Osmanlı insanını arzular ve resimlerinde de bu arzusunu dile getirir. Doğu'yu Batılı Oryantalistlerin aksine, küçümsemeden ele alan sanatçı, Osmanlı kimliğini reddetmeden, Batı kültüründen aldığı ve içselleştirdiği değerlerle Osmanlı'yı bağdaştırma çabası içine girer.[53] Dönemin diğer Tanzimat aydınları gibi, Batı ile uyumu destekleyen Osman Hamdi Bey'in marjinal şahsiyeti, resim anlayışının ve dolayısıyla figürü ve nesneyi değerlendirişinin temelini oluşturur.

Osman Hamdi Bey ile başlayan figür kullanımı, kurucusu olduğu Sanayi-i Nefise Mektebi'nde verilen eğitim nedeniyle gelişerek, söz konusu okulun mezunları olan 1914 Kuşağı'nın katkıları ile Meşrutiyet döneminde yaygınlaşır.

2.2.Meşrutiyet (I-II) Dönemi

Merkezde reformları destekleyecek ve denetleyecek güçlü bir dayanaktan yoksun olan Tanzimat hareketi, Mustafa Reşid Paşa, Ali Paşa ve Fuad Paşa gibi münferit isimlere dayandığından, Osmanlı toplumunda köklü bir başkalaşım oluşturmaz. Kanunun hakim olduğu devlet zihniyetini temsil eden Tanzimat'ın toplumun da benimsediği sosyal bir hareket olması için, Hilmi

Ziya Ülken'in ifadesiyle, söz konusu olan hareketin Babıâli'den sokağa inmesi gerekmiş ve bu konuda yayın hayatı önemli bir rol oynamıştır. Resmî gazete olan Takvim-i Vekâyi'den sonra çıkmaya başlayan Tasvir-i Efkâr, İbret, Basiret gibi gazeteler, Şinasi, Ali Suavi, Ziya Paşa, Namık Kemal gibi aydınların yazıları ve tercüme faaliyetleri ile Tanzimat'ın hedeflediği modernleşme hareketi giderek yaygınlaşmaya başlar. Ancak, Tanzimat'ın özellikle vergi reformundan[54] hoşnutsuz olan Müslüman ve Hristiyan kesimlerin faaliyetleri, Rumeli'deki siyasal ayaklanmalar, Ali Paşa'nın ölümünden sonra Rus destekli Mahmud Nedim Paşa'nın sadrazam olmasıyla Rus müdahalesinin artması, İngiltere ve ardından 1871 Prusya yenilgisinden sonra Fransa'nın Tanzimat'ı destekleme politikalarından vazgeçmeleri sultanı giderek ön plana çıkarır. Abdülaziz'in ön plana çıkmasıyla saray karşısında bir güç odağı olan Tanzimat bürokrasisi (Babıâli) giderek zayıflar.[55] Tanzimat bürokrasisinin zayıflaması Abdülaziz'e karşı muhalif bir kamuoyu oluşmasına engel olamaz. Abdülaziz'e karşı muhalefetin oluşmasında etkili olan basın ve yayın hayatının getirdiği demokratik ve liberal fikirler meşrutiyeti amaçlayan girişimleri de gündeme getirir. Bu girişimlerin en etkilisi Yeni Osmanlıların[56] muhalefet hareketleridir. Tanzimat'a olumlu bir gözle baksalar da onu gerçek bir reform olarak kabul etmeyen Yeni Osmanlıların, yabancı müdahalelerini, ekonomik bağımlılaşmayı ve keyfi tutumları eleştirmeleri ve anayasalı bir rejime geçme istekleri Kanun-u Esasi'nin yolunu açar.

1865 senesinde gizlice ve sınırlı sayıda kişiyle Belgrat Ormanı'nda yapılan toplantının sonucunda kurulan[57] Yeni Osmanlılar, büyük bir bölümünün bürokrat olmasına karşın, mutlakıyete karşı muhalefet görevini üstlenirler. Yeni Osmanlılar, İtalyan gizli örgütü olan Carbonari'yi örnek alır. Fark edilmemek için ormanlarda toplandıkları için kendilerine kömürcüler anlamında Carbonari denilen örgüt, Hristiyanlığı çıkarlarına alet ettiği için Papalığı ve despot Toscana ve Napoli idaresini devirip, adalet ve eşitlik ilkesi üzerine temellenen bir İtalya devleti kurmak

için oluşturulmuştur. Carbonari'den etkilenen Yeni Osmanlılar da etkinliklerini mutlakıyetin meşrutiyete çevrilmesi ve genel ıslahat yapılması hususunda odaklarlar. Yabancı dil bilmeleri ve Batı ile doğrudan temas içinde olmaları yönetimde köklü değişimler istemelerine neden olur. Teolojik devlet yapısının, mevcut sorunlara çözüm getiremeyeceği görüşünde olan Yeni Osmanlılar, devletin Batı modeline göre yenilenmesini ve yapılanması gerektiğini savunurlar. Modern anlamda siyasî bir parti olmayan ancak mutlakıyete karşı etkili bir muhalefet politikası izleyen Yeni Osmanlıların girişimleri Meşrutiyet'in ilanı için toplumsal bir baskı unsuru olur.

Abdülaziz'in Mısır valiliğinde veraset usûlünü değiştirmesi üzerine hıdiv olma hakkını kaybederek Avrupa'ya giden ve Yeni Osmanlıların yurt dışındaki hamisi olan Mısırlı prens Mustafa Fazıl Paşa'nın 1866'da Abdülaziz'den anayasalı bir düzene geçilmesini talep ettiği mektup, Namık Kemal, Ebüzziya Tevfik ve Sadullah Bey tarafından Türkçe'ye çevrildikten sonra Tasvir-i Efkâr Gazetesi mensupları tarafından halka dağıtılır. Söz konusu mektubu yayımlayan Courrier D'Orient, yabancı devletlerin müdahalesinden kurtulmanın tek yolunun meşrutiyet olduğunu savunan Mecmua-i Havadis gibi gazeteler de yeni bir düzene geçme konusunda kamuoyu oluştururlar.[58] Paris'te Yeni Osmanlıların gazete (Muhbir, Hürriyet gibi) çıkarmalarını da sağlayan Mustafa Fazıl Paşa'nın desteği, kendisinin 1867 Paris Uluslararası Sergisi için Fransa'ya gelen Abdülaziz'den af talebinde bulunarak İstanbul dönüşüne kadar devam eder.[59]

Osmanlı'yı yeni bir rejime götüren nedenleri Basiret Gazetesi imtiyaz sahibi Ali Bey, şu şekilde açıklamıştır: "Mahmud Nedim Paşa ve yandaşlarının devlet işlerini berbat etmeleri, ... ve o zaman İstanbul'da bulunan Rusya Büyük Elçisi İgnatiyef'in hükümet işlerine karışmaya meydan ve olanak bularak en büyüğünden en küçüğüne kadar işleri kendi amaç ve isteğine göre yönetme yolunu elde etmesi ve yurdun hemen her bucağında karışıklık ve ihtilâl ateşlerinin genişlemesi ve Padişahın günden

güne gereksiz harcama ve para dağıtmayı artırıp Rumeli ordusu gereçleri için Galata sarraflarından yüksek faizlerle borç alınan paraları özel yaverle aldırarak bir takım rezil adamlara ve dalkavuk takımına dağıtması gibi nedenler halk arasında dedikodu yaratmakta ve hele Padişahın kendisini korumak için Rusya'dan asker getireceği söylentisi de alıp yürüyerek altı yüz yıllık koca bir devletin çöküş çukuruna doğru yuvarlanmakta bulunması yurdunu seven, yurduna bağlı olanların yüreğini kanatır olmuştu".[60]

11 Mayıs 1876'daki Talebe-i Ulum hareketi (medrese öğrencilerinin ayaklanması) sonucu Rus destekli sadrazam Mahmud Nedim Paşa'nın azledilmesinden ve Abdülaziz'in tahtan indirilerek yerine V.Murat'ın (1876) geçirilmesinden[61] sonra, II.Abdülhamid'in Kanun-u Esasi'yi kabul etmesi şartıyla tahta çıkarılması ile başlayan I. Meşrutiyet, Osmanlı'nın ekonomik, siyasal ve sosyal sorunlarına karşı yeni bir arayışının ifadesi olur. Yöneticileri ve aydın çevreleri saran meşrutiyet ve özgürlük düşüncesi, yaygın bir muhalefet hareketi oluşturduğundan Kanun-u Esasi'nin temelinde Gülhane Hatt-ı Hümâyunu'ndan farklı olarak, toplumsal bir zorlama vardır. Gülhane Hatt-ı Hümâyunu sultana ikna yoluyla kabul ettirilirken, Kanun-u Esasi zora başvurur. Bu nedenle Tanzimat hareketi yukarıdan aşağıya doğru iken, I.Meşrutiyet bir anlamda aşağıdan yukarıya doğru bir eyleme dayanır ki bu eylem II.Meşrutiyeti de oluşturur.[62]

Meşrutiyet'in ilanında ve Osmanlı Devleti'nde meclis ve anayasa kavramlarının yerleşmesinde Balkan anayasacılığı (1831-1832 Romanya Anayasası, 1869 Sırbistan Anayasası, 1844 Yunanistan Anayasası) ve 1856 Islahat Fermanı'nın gereği olarak düzenlenen cemaat nizamnameleri (1862 Rum Patrikliği Nizamatı, 1863 Ermeni Patrikliği Nizamatı, 1865 Hahamhane Nizamatı) etkili olduğu gibi, ekonomik çöküntü, ayaklanmalar, baskı düzeni ve buna direnişten doğan gerginlikler gibi iç bunalımlara çözüm getirmek, dışa güven vererek dış baskılardan kurtulma isteği de önemli rol oynar. Batılı devletler Andrassy Notası ile (31 Ocak

1876) Osmanlı'dan ıslahat talebinde bulunarak, İstanbul'da bir konferans düzenlemek istemişler ve Meşrutiyet'in ilanı ile bu konferansa da engel olunacağı düşünülmüş ama Meşrutiyet, Tersane Konferansı olarak anılan bu konferansı engelleyememiştir.

I.Meşrutiyet, mutlakıyeti kurumsallaştırdığı, sultanın haklarını halka ve meclise karşı koruduğu, ulusal kimlik bilincinin gelişmesinde etkili olmadığı gerekçesiyle eleştirilse de, Tanzimat'la başlayan Batılılaşmanın bir aşaması olmuştur. Hukuka bağlı devlet fikrinin anayasa ile ifade edilmesiyle demokratikleşme sürecinde bir adım olan 1876 Anayasası, Tanzimat ortamında yetişip de, Tanzimat'ın getirdiği yenilikleri yeterli bulmayan, iç ve dış sorunlara meşruti bir sistem içinde çözüm arayan zihniyetin ürünüdür. I.Meşrutiyet'in ömrünün kısa olması ise geniş toplumsal bir alana yayılmamış olmasından kaynaklanır.[63]

Kanun-u Esasi'yi kabul etmek şartıyla başa geçen II.Abdülhamid bir süre sonra idareyi tek başına ele almaya başlar ve meclisi feshederek Kanun-u Esasi'yi askıya alır. Gücü arttıkça meşrutiyet yanlılarını, kendi mutlak iktidarı için tehlikeli gördüğünden tasfiye etme yoluna gider.[64] Kişi güvenliği ve özgürlüklerini yok ederek, hafiyelik sistemi kuran II.Abdülhamid'in 30 yıldan fazla süren istibdadı ve uyguladığı sansür ikinci bir Jöntürk hareketinin doğup gelişmesine engel olamamış ve bu hareket II.Meşrutiyet döneminin iktidar partisi olan İttihat ve Terakki'yi ortaya çıkarmıştır. II. Abdülhamid'in baskıcı rejimine karşı muhalefet hareketlerinin merkezi Tıbbiye-i Şahane'de (Askerî Tıbbiye) 1889'da İttihad-ı Osmani adı altında bir araya gelen Jöntürkler, 1895'te Osmanlı İttihat ve Terakki Cemiyeti adı alarak muhalefet faaliyetlerini sürdürmeye devam eder. Cemiyetin 1889'dan itibaren daha etkinleşmesinde, II.Abdülhamid'in Almanya ile yakınlaşması nedeniyle İngilizlerin ve İngiliz taraftarı Osmanlı çevrelerinin bu muhalefet hareketini desteklemeleri rol oynar.

Tüm dünyadaki Müslümanlara önderlik ederek, onları her türlü baskıdan kurtarmak amacını güden II.Abdülhamid'in Pa-

nislâmizmi, İslâm ülkelerinde sömürgeleri bulunmayan Almanya'yı müttefik olarak kabul eder. İngiltere, Fransa ve Rusya'nın Hristiyan azınlıklarını kışkırtmasından ve İngiltere'nin meşrutiyeti teşvik eden tutumundan rahatsız olan II.Abdülhamid'in Almanya'yı müttefik olarak kabul etmesinde Almanya'nın Balkanlarda fazla etkisinin olmaması ve demokratik geleneği güçlü olmadığı için istibdat yönetimini hoşgörüyle karşılaması da etkili olur. İki ülke arasındaki yakınlaşma sonucu, Almanya Osmanlı'ya nüfuz ederken, Osmanlı da Almanya'yı Batılılar karşısında yandaş olarak görmeye başlar.[65] Rosa Luxemburg, "8 İkinci Teşrin 1898'de, Şam'da, Peygamberin sancak-ı şerifini ve Muhammed dünyasını himayesi altına almaya şaşaalı bir surette yemin yetmiş olan Almanya, kanlı katil Sultan Hamid'in rejimini bütün bir çeyrek asır bu suretle kuvvetlendirmeye çalıştı"[66] diyerek, Osmanlı-Almanya yakınlaşmasını, Almanya'nın kutsal topraklar üzerinde hakimiyet kurma istemine bağlar.

II.Abdülhamid'in imparatorluğun varlığını korumaya çalışmak amacıyla sarıldığı İslâmcılık anlayışına olumlu yaklaşan Jöntürkler, imparatorluğun bütünlüğünü meşruti sistem içerisinde Osmanlıcılık ideolojisi ile sağlanacağını da savunmuşlardır. Çokuluslu bir devleti kurtarmak ve yaşatmak için başvurulan Osmanlıcılık, imparatorluğun sınırları dahilinde yaşayan dinî ve etnik grupların birliği anlamına gelen İttihad-ı Anasır (unsurlar birliği) üzerine yoğunlaşır. Geleneksel yapıyı korumak için baş vurulan İttihad-ı Anasır, Balkan Savaşları'na kadar önemini korur.[67]

Baskı rejimine karşı çıkarak Kanunu Esasi'nin yürürlüğe konulmasını ve meşrutiyetin tekrardan ilan edilmesini gerçekleştirme istemiyle hareket eden Jöntürkler, yurt dışında çıkardıkları gazeteler ile de II.Abdülhamid muhalifliğini sürdürmüşler ancak Avrupa'nın en hür ve en demokrat ülkeleri sayılan Fransa, Belçika ve İsviçre'de çıkardıkları gazetelerinin yayını, II.Abdülhamid'in istemine bağlı olarak Osmanlı elçilerinin müdahalesi yüzünden zaman zaman durdurulmuştur. Örneğin Ahmet Rı-

za'nın Paris'te çıkardığı Meşveret Gazetesi (1895), Fransız hükümeti tarafından 12 Nisan 1896'da kapatılınca, gazete Cenevre'de yayımlanır. Ancak Cenevre'de gazetenin basıldığı matbaadaki Türk harflerinin II.Abdülhamid tarafından satın alınması nedeniyle bir süre litograf makinesiyle çıkartılan gazete, 1897'de Brüksel'e nakledilir. Brüksel'de de 1897'de yayını engellendiği gibi, Ahmet Rıza Bey de sınır dışı edilir.[68] Ortak bir amaç etrafında toplanmış olsalar da, Jöntürklerin heterojen yapısı, grubun 1902 Paris Birinci Jöntürk Kongresi'nden sonra ikiye bölünmesine neden olur. II.Abdülhamid'in girişimleriyle Fransız hükümeti tarafından halka açık bir yerde yapılması engellenen ve ancak bir Fransızın (M.Lafeuvre Contalis) özel ikâmetgahında yapılan[69] bu toplantıdan sonra, Prens Sabahattin kanadı Teşebbüs-i Şahsî ve Adem-i Merkeziyet Cemiyeti'ni kurarak (1906) gruptan ayrılırken, Ahmet Rıza ve arkadaşları Osmanlı Terakki ve İttihat Cemiyeti adı altında faaliyetlerine devam eder ve 1906 Nizamnamesi ile II.Abdülhamid yönetimine olan muhalefeti sertleştirirler. Jöntürklerin meşrutiyet mücadelesinin Makedonya'daki asker çevrelerini de sarması, II.Meşrutiyet hareketinin sivil ve askerî kesimden oluşan geniş toplumsal bir temele dayanmasına neden olur.[70]

23 Temmuz 1908'te Meşrutiyet'in ilan edilmesinden sonra, 31 Mart Olayı nedeniyle II.Abdülhamid'in tahtan indirilerek yerine Mehmet Reşat'ın (1909-1918) geçmesi ile Jöntürklerin kurduğu İttihat ve Terakki iktidara tırmanmaya başlar. Parti 1911 kongresinde sonra programında yaptığı değişiklik ile savunduğu Osmanlıcılık prensibini ikinci plana iterek, milliyetçi bir anlayışa sahip olur ve giderek Türk unsurunu ön plana çıkartır. Kültür alanında milliyetçilik-garpçılık ilkesini uygulayan İttihat ve Terakki, adliye ve eğitim sistemlerinin laikleştirilmesi için aldığı kararlarla (şeyhülislâmın kabineden çıkartılarak yetki alanlarının sınırlandırılması (1916), şer'i mahkemelerin laik Adliye Nezareti'nin denetimine girmesi (1917), medreselerin Maarif Nezareti'ne tâbi kılınması ve öğretim programının yenileştirilmesi

(1917) gibi), gelenekçiliğe karşı mücadele eder. Millî tarih, millî müzik, millî edebiyat anlayışını ve dilin Türkçeleştirilmesini gündeme getiren İttihat ve Terakki, ekonomi alanında müdahaleci, devletçi ve merkeziyetçi bir sistemi savunmuştur.[71] Ancak, özgürlük vaat eden İttihat ve Terakki, siyasî hayatı kendi otoritesi altına alarak 1913'ten 1918'e kadar iktidardaki tek parti olarak faaliyetlerini sürdürür. Mizancı Murad Bey, İttihat ve Terakki'nin otoriter tutumunu şu şekilde dile getirir: "Cemiyet-i İttihadiyye'nin İstanbul şubesi Devlet-i Osmaniye umurunu (işlerini) birçok müddet bildiği ve istediği surette idare etmek azim ve emelinde idi. Cemiyet usul-ı meşrutiyetin mebadi-yi (ilkeler) hikmetinden bile mahrum idi. İnkılâba kendi malikhanesi, kendi medar-ı (sebep) istifadesi nazarıyla bakıyordu. Vaktiyle Yıldız Sarayı ne idiyse, Cemiyetin de aynı itibar ve iktidarda kalacağına kail idi. Meşrutiyeti istihsal (meydana getirme) etmiş olan Fırka-ı İttihadiyye güya herkesi kendisine ilelebed minnetdar bulacak. Bunun için memlekette muhalif fırkaların, mu'arız (karşıt) fikirlerin zuhur edeceğini hesaptan hariç tutuyordu. Me'mulünün (ümit etmenin) haricinde olarak Fırka-i İttihadiyye'ye karşı mu'arızlar (karşıt) baş gösterince, bunu cidden nankörlüğe ve fesada hamletti. Erbabını şiddetli muamelelere müstahak addetti".[72]

Siyaset yapan kitlenin genişlemesi nedeniyle 'tebaa'dan 'vatandaş' anlayışına geçilmesini sağlaması, ulusal-laik bir ideolojiyi gündeme getirmesi, ulusal devlet ve ulusal egemenlik anlayışların kaynağı olması açısından önem taşıyan[73] Meşrutiyet'in fikir hayatının Tanzimat dönemi ile karşılaştırıldığında daha hareketli olduğu görülmektedir. Kökleri Tanzimat'a kadar uzanan ve I.Meşrutiyet döneminde ortaya çıkan birbirine zıt dünya görüşleri II.Meşrutiyet'te daha da hareketlenir. Hem Batılı hem Doğulu olmak isteminden kaynaklanan Tanzimat döneminin dualitesi Meşrutiyet ortamında da devam eder ve mevcut olan bireşimsiz ikiliğe yeni filizlenmeye başlayan Türkçülük hareketi de katılınca Meşrutiyet'te İslâmcılık, Batıcılık ve Türkçülük akımları birbirlerine karşıt görüşler olarak karşımıza çıkar. Bu

farklı ideolojilerin siyasette etkili olan gruplarca da benimsenmesi, ideolojik gerginliği siyasal platforma da taşır ve her bir fikir akımı, diğerini toplumsal sorunların nedeni olarak görür.

Batılılaşmayı olumlu karşılamayan İslâmcılar, İslâmiyet'in sadece bir inanç değil aynı zamanda kanun dini olduğu görüşünde olduklarından, şeriat düzenini her alanda uygulamak istemişler ve Batılılaşmanın getirdiği yeni fikirlere karşı çıkmışlardır. İslâmcılığın karşısındaki ideoloji olan Batıcılık farklı şekillerde yorumlanır. Satı-El-Husri ve çevresindeki grup Osmanlı-İslâm geleneklerine bağlı bir Batılılaşmayı savunurken, geleneklerin ilerlemeye engel olmadığını ve olmayacağını ileri sürmüştür. Prens Sabahattin grubu ise, Batılılaşma hareketinin sonuçsuz kalmasını, Osmanlı'nın sosyal kuruluşunun yetersizliğine bağlamıştır. Bu yetersizliği ortadan kaldıracak olan ise, üretici ve müteşebbislerin yetişmesini sağlayacak radikal bir eğitim sistemidir.[74] Tanzimat döneminin Batılı kesimini oluşturan Şinasi'nin rasyonelliği, Beşir Fuad, Abdullah Cevdet gibi Osmanlı münevverleri tarafından pozitivizm olarak ele alınırken, Celal Nuri ve Baha Tevfik'te kaba materyalizm anlayışı altında devam ettirilir.[75] Marx-Engels'in bilimsel materyalizmi anlamında olmayan kaba materyalizm (biyolojik evrimci materyalizm), Lamarck[76] ve Darwin etkilidir. Louis Büchner'in Madde ve Kuvvet adlı eserinin etkisinde kalan Baha Tevfik'e ve Tarih-i İstikbal adlı eserinden dolayı Celal Nuri'ye karşı çıkan Şehbenderzade Ahmet Hilmi ise materyalizmi eleştirir. Her şeyi maddeye indirgemenin hata olduğunu düşünen Şehbenderzade Ahmet Hilmi, duyuları aşan tinselliğin üstünde durarak, materyalistlerin aksine, ruhun bedenden bağımsız varlığına işaret eder. Allahı İnkâr Mümkün müdür? adlı eserinde "bu milleti Avrupa'dan körü körüne ve iğreti alınan beş on felsefi düsturla başka bir kalıba dökmeye kalkışmak son derece gülünç hâldir. Kuru bir taklitle ciddi ilerleyemeyiz. Sahte bilgi yolu ile yalnız kıyafetlerimizi ve şekilleri medenileştirebiliriz ki, bu bir evrim olmadıktan başka, za-

ten züğürt olan bizleri pahalı bir geçim tarzına sürükleyerek tam iflâsa götürür."[77] diyerek şekilsel taklide de karşı olduğunu belirtir.

Batıcılar arasındaki bir diğer grup da Servet-i Fünun ve Ulum-u İçtimaiye dergisinin etrafında toplanan pozitivistlerdir. On dokuzuncu yüzyılın sonlarında Batı'da tüm düşünce alanlarına nüfuz eden August Comte'un pozitivizmi, endüstri çağına olan güveni ifade eder ki bu çağda insan tarihinin tüm problemlerinin bilimsel olarak çözülebileceği anlayışı söz konusudur. Bilimsel bilgi yöntemini kültür alanına da uygulayarak pozitif bir kültür bilimi kurmayı amaçlayan August Comte'a göre, bilimsel bilginin anlamı, fenomenlerin yasalarını öğrenerek, bu yasaların yardımıyla gelecek fenomenleri önceden bilebilmektir. "Bilmek önceden görebilmek içindir" ilkesiyle hareket edildiğinde, yapılacak şey tüm teolojik ve metafizik öğeleri bilimsel bilgiden uzaklaştırmaktır. Bu nedenle, yürürlükte olan hukukun Tanrısal köklü olduğu -ki Batı'da feodalite döneminin başat görüşüdür- veya soyut doğal hukuk anlayışı terk edilmelidir, sosyal olayları yönlendiren bilimin ışığı altında hareket edilmelidir.[78] "Hayatta en hakiki mürşit ilimdir" söylemi ile Cumhuriyet döneminde de etkisini sürdürecek olan pozitivizm, salt bilimsel bilgi üzerine temellendiğinden, dini ve metafiziği, bilim alanında ilerlemenin engeli olarak görür.

August Comte'u izleyen Ernest Renan (1823-1892) ve Hyppolite Taine'nin (1828-1893)[79] Osmanlı aydınları üzerinde etkili olmasıyla, ilim ve fenin çözemeyeceği hiçbir şey olmadığı anlayışı giderek Osmanlı münevverleri arasında yaygınlaşır. "İlim havasın (beş duyunun) dinidir, din avamın ilmidir" görüşünden hareket eden Abdullah Cevdet, toplumsal gelişmenin biyolojik "elite"in yönetimi ele almasıyla sağlanacağını ileri sürer. Çevirisini yaptığı Isnard'ın Spritualisme et Materialisme adlı eserinden etkilenen Abdullah Cevdet'e göre, biyolojik "elite", dinin ortadan kalkmasını sağlayacak dehalar grubudur. Ancak ileri bir eğitim sayesinde ortaya çıkacak olan dehalar grubu yö-

netimi ele geçirip halkı denetlemeye başlamasıyla ilerleme kaydedilecektir.[80] Pozitivist tıp alimi Claude Bernard'ın etkisinde kalan Beşir Fuad da, fizik ve kimya bilimlerindeki mekanizmanın aynısının sosyal bilimlerde de mevcut olduğunu savunmuş, bu nedenle insan yaşamında metafizik bir takım nitelikler aramanın yararı olmadığını ifade etmiştir. Felsefede pozitivist, edebiyatta natüralist olan Beşir Fuad'a göre, maddeye ait yasalar her alanda geçerlidir.[81] Beşir Fuad ile aynı görüşleri paylaşmayan Ahmet Mithat "materyalizm denilen şey, cihanda mevcud-ı hakiki yalnız madde ile bir de onun havassından (duyu) ibaret olup hassa maddeden, madde hassadan asla münfek (ayrılmış) olamayacakları gibi, bunların ebediyyet ve ezeliyyetlerine nazaran mahluk dahi olamayacakları ve binaenaleyh cihanda bir Halik (yaratıcı) bulunamayacağı tarzında bir kıyas-ı batıl üzerine mebni (dayanan) olmakla Beşir Fuad gibi fünun-ı şettada (çeşitli) behre (pay) sahibi bulunan bir adamın şu yoldaki ebatıla (mantıksız) havale-i sem-i (kulak asması) itibar etmesi, hakikaten calib-i (çeken) istiğrabdır (garip)"[82] diyerek pozitivizme karşıt bir tavır alır. Ahmet Mithat, bir İslâm toplumu olan Osmanlılığın reddedilmeden Batılılaşmanın gerçekleştirilmesinden yana olmuş ve "her şeyde ifrat (aşırı ileri gitme) da fenadır tefrit (çok geri kalma) de" diyerek tavizkâr ve taklitçi yaklaşımlara karşı çıkmıştır. İslâmiyet'in bilimsel düşüncenin gelişmesine engel olduğu görüşünü kabul etmeyen Ahmet Mithat, Osmanlılığın özünün korunması üzerinde durmuş ve Osmanlı insanının Batılı yaşam tarzıyla nasıl bağdaşabileceği ile ilgilenmiştir ki eserlerinin ana fikri bu noktaya odaklanmıştır. Örneğin Felâtun Bey ile Râkım Efendi adlı eserindeki Felâtun Bey karakteri alafranga züppe tipinin ilk örneğidir. Bu tip, yalnızca bir mizah unsuru olmayıp, Batı'ya karşı tavizkâr olmanın, Batı'yı salt taklit etmenin de eleştirisidir.[83] Ahmet Mithat ve Muallim Naci'nin cephe aldığı ve 1891 yılında yayın hayatına başlayan Servet-i Fünun dergisi de pozitivizmi savunan yazarları etrafına toplar. Başlangıçta fen ağırlıklı olan ve daha sonra edebî içerikli hale gelen derginin adı, Cenap Şahabettin, Halid Ziya, Mehmet Rauf, Süleyman Na-

zif, Nabizade Nazım, Tevfik Fikret, Hüseyin Cahit Yalçın gibi edebiyatçıların oluşturduğu grup için de kullanılır.[84]

Pozitivizm ve kaba materyalizm olarak algılanan rasyonalite, despritüalizm eş deyişle tinselliğin yadsınmasına neden olur ve aklın karşısına din konularak tinsel varlık alanı aşağılanır ve dinden kurtulma ilerlemenin gereği olarak kabul edilir. Akıl ve dinin uzlaşmadığı ve ilerlemenin salt aklın kılavuzluğunda gerçekleşeceği anlayışı daha sonra Cumhuriyet döneminde de varlığını sürdürür.

Pozitivistler içinde bir grup (Ethem Nejad, Suphi Ethem, Dr.Rıza Bey gibi) daha sonra sosyalizmi savunur. 1876 Meşrutiyet öncesinde, sosyalizm dine, ahlâka aykırı olarak görülmüş, 1876'dan sonra ise sosyalizmin İslâm düşüncesi ile bağdaşabileceği ileri sürülmüştür. Sosyalizm, Osmanlı İmparatorluğu'nda yaşayan etnik grupların kendi geleceklerini belirlemelerinde etkili olur. Bu etnik gruplar, insan kardeşliğini amaçlayan sosyalist ilkeyi saf dışı bıraktıklarından tek bir Osmanlı sosyalist hareketi yerine, ayrı ayrı etkinlik gösteren sosyalist gruplar söz konusu olmuştur. Bunun sonucunda da İstanbul'da sosyalist enternasyonale uygun bir çoğulculuğun oluşması ancak 1920 yıllarında gündeme gelmiştir.[85].

Meşrutiyet yıllarında bir yanda Batılılaşmayı savunanlar diğer yanda ise İslâmcılar varlıklarını sürdürürken, siyasette ve kültür hayatında farklı bir akım olarak Türkçülük güçlenmeye başlar. Bu üç düşünce akımına bir sistem içersinde yaklaşan Ziya Gökalp olmuştur. İttihat ve Terakki'nin 1909 Selanik Kongresi'nden itibaren Merkez-i Umumî üyesi olan Ziya Gökalp, Türkleşmek İslâmlaşmak ve Muasırlaşmak adlı eserinde, söz konusu olan üç düşünce akımının arasında herhangi bir uyumsuzluk bulunmadığını iddia eder. Kendi ifadesiyle, "Türkleşmek, İslâmlaşmak mefkûreleri arasında bir tearuz (karşıtlık) olmadığı gibi, bunlarla muasırlaşmak ihtiyacı arasında da tenazû (çekişme) mevcut değildir".[86] İslâm diniyle olan bağların korunması gerektiği hususu üzerinde duran Ziya Gökalp, imparatorluğun

devamı için Türkçülüğün kuvvetlenmesi, millî şuurun canlanması kadar uygarlaşmanın da gerekli olduğunu ileri sürer. Ancak "muasırlaşmak, şekilce ve maişetce (yaşam tarzı) Avrupalılara benzemek değildir",[87] Batı ile eşit konuma gelmektir. Uygarlık ile hars (kültür) arasında ayrım yapan Gökalp, "Asriyet ihtiyacı bize Avrupa'dan yalnız ilmî ve amelî âletlerle fenlerin iktisabını emrediyor. Avrupa'da dinden ve milliyetten doğan, binaenaleyh bizde de bu menbalardan taharrisi (araştırma) lâzım gelen bir takım manevî ihtiyaçlarımız vardır ki, âletler ve fenler gibi, bunların da garpten istiaresi (ödünç alma) iktiza (gerekme) etmez"[88] diyerek, Batı'dan yalnızca maddi kültür alanıyla ilgili, eş deyişle bilimsel ve teknolojik bilgilerin alınmasını, manevi kültürün ise millî özle doldurulması gereği üzerinde durur. Bu nedenle her üç akımın "nüfuz dairelerini tayin ederek bu üç gayenin üçünü de kabul etmeliyiz; daha doğrusu bunların, bir ihtiyacın üç muhtelif noktadan görülmüş safhaları olduğunu anlayarak muasır bir İslâm Türklüğü ibda (meydana getirme) etmeliyiz".[89]

Çeşitli düşünce akımlarının bir arada yaşadığı Meşrutiyet dönemi sanat ortamının en önemli girişimi ise, resim eğitimi verecek olan Sanayi-i Nefise Mektebi'nin açılmasıdır. 1874 yılında Fransız ressam Pierre Désiré Guillemet tarafından açılan ilk özel akademi olan Resim ve Desen Akademisi'nden sonra, 1883'te Osman Hamdi Bey'in girişimleriyle açılan Sanayi-i Nefise Mektebi'nde verilen eğitim ile Türk resminde ilk kez ve sistemli bir şekilde figür resmi başlar. Gerek askerî ve gerekse sivil okullarda verilen resim derslerinin en büyük eksiği figür eğitiminin verilmemesidir. Bu nedenle, figür çizimini de kapsamına alan bir resim eğitimi verecek bir okulun ihtiyacını duyan Osman Hamdi Bey'in, Sanayi-i Nefise Mektebi'nin kuruluş yıllarındaki kadrosunda yabancı hocalara yer vermesi de ülkede figür eğitimi verebilecek yerli elemanların yokluğundan kaynaklanır.[90] Kültür Politikası ve Resim Sanatı bölümünde ayrıntılı bir biçimde ele alınacak olan Sanayi-i Nefise Mektebi, yetiştirdiği sanatçılar-

la, sanat ortamını etkilemiştir.

Sanayi-i Nefise Mektebi'nin ilk mezunları olan ve aldıkları akademik eğitimi, 1910-1914 yılları arasında Paris'te pekiştiren 1914 Kuşağı sanatçılarının, Paris dönüşü beraberlerinde getirdikleri İzlenimci sanat anlayışı, resim sanatına yenilik getirir. Batı İzlenimciliğin kökleri pozitivist bir felsefeye dayanırken,[91] Osmanlı İzlenimciliği, benzer felsefi bir içeriğe sahip olma özelliğinden yoksun olup, doğa sevgisinden kaynaklanan Doğulu renkçilik geleneğinin bir devamı şeklindeki teknik bir olgu olarak kalmıştır.[92] 1914 Kuşağı'nın İzlenimciliği, yalnızca renk karşıtlıklarının oluşturduğu uyum ve duygusal anlatım tarzı olarak ele almalarında, içlerindeki gelenekçi öz ve sanat kültürü açısından yeterli bilgi ve deneyime sahip olmayış etkili olur. Aynı zamanda kuşağın yüzyıl başındaki diğer modern sanat akımları (Fovizm, Dışavurumculuk, Kübizm, Soyut Sanat gibi) ile ilgilenmemesi de aynı etkenlere bağlanır. 1914 Kuşağı, İzlenimciliği felsefi içeriği ile ele almamış olsalar da, özgür yorumları ile resme yeni bir görüş ve anlatım zenginliği katmışlardır. Türk resmi, 1914 Kuşağı ile asker ressamlar tekelinden kurtularak, sivilleşme yoluna girer.

Resim sanatına yeni bir anlatım biçimi getiren 1914 Kuşağının eserlerini Hilmi Ziya Ülken, Fecr-i Ati dönemi edebiyatına benzeterek, "Fecr-i Atinin edebiyatta aradıkları şeyi onlar da resimde buldular:Ada plajları, Çamlıklar, Kalamış koyunda sabah, Cami avluları" ifadesini kullanmıştır.[93] 1908 yılında Ahmet Haşim, Hamdullah Suphi, Yakup Kadri gibi edebiyatçıların bir araya gelerek oluşturdukları Fecr-i Ati hareketi, sanatın ve edebiyatın önemini geniş kesimlere iletmeyi hedeflemiş ve Servet-i Fünun dergisinde yayımlanan beyannamelerinde söz konusu amaçlarını şu şekilde dile getirmişlerdir: "Lisanın, edebiyatın, ulumu (ilimler) edebiye ve içtimaiyenin terakkisine hizmet etmek, ayrı ayrı şurada burada tenemmüv (artan) eden istidatları sinesinde cemederek ittihat ve içtimaın hâsıl edeceği kuvvetle tekemmüle, müsademei (çarpışma) efkârın (fikirlerin) parlataca-

ğı barikai (parıltı) hakikatle tenviri (aydınlandırma) efkâra (fikirler) çalışmak! İşte Fecr-i Atinin gayei azim ve meramı! ... memleketimizin terakkiyatı fikriye ve hissiyesini temin edecek âsarı mühimmei garbiyeyi kendi azasına ve mükâfatlı müsabakalarla hariçten intihap (seçme) olunacak zevata (zatlar) tercüme ve neşrettirmek, umumî konferanslar vererek halkın seviyei zevki edebisinin ilâsına, hududu malûmatının tevsiine (genişletmek) çalışmak, memaliki garbiyedeki müessematı (kurulmuş daireler) ile tesisi revabıt (bağlar) ve münasebat (ilgiler) ederek memleketimizin tenemmüvatı (artan) edebiyesini garbe, garbin envarını (nurlarını) afakı şarka nakledecek metin ve ulvî bir nâkil vazifesini görmek Fecr-i Atinin cümlei âmalindendir (emeller)".[94]

1914 Kuşağı içinde, İzlenimciliğin en yetkin temsilcisi olan[95] Nazmi Ziya, bir ışık ressamı olarak, ayrıntıların ortadan kalktığı doğa görünümlerine ağırlık verir. Eşref Üren'in saptamasına göre, "kuşağın içinde, ışığı günün çeşitli saatlerde eşya üzerine düşen menevişlerinin değişimini yakalamakta ustanın ustası idi".[96] Nazmi Ziya'yı grup içindeki tek gerçek İzlenimci olarak tanımlayan Hikmet Onat'ın, İzlenimcilikle olan bağı, renk perspektifi ve ışık-gölgeyi vermek için rengi kullanmasıdır.[97] Heybeliada'daki Deniz Harb Okulu'ndan teğmen çıktıktan sonra, askerliği bırakarak ressam olmaya karar veren Hikmet Onat, "denizden ayrılmış olmanın hasretini İstanbul kıyılarında"[98] gidermiş, Kabataş, Beşiktaş ve Salacak'taki sandalların, yelkenlilerin sudaki akisleri ile ilgilenmiştir.

İzlenimciliğin etkisinde kalan ancak bu tekniği tam anlamıyla uygulamayan İbrahim Çallı'nın figür ve nesnelerin görüntülerine bağımlı kalma eğilimi, akademik disipline olan saygısından kaynaklanır. Akademik disiplinle çelişen atak fırça vuruşlarıyla, deseni kapatan renk lekeleriyle ve duygusal anlatımıyla kendine özgü bir üslûp yaratan İbrahim Çallı, figür ve nesnelerin genel karakterini bozmadan, onlara resimsel bir değer kazandırmıştır.[99] İbrahim Çallı'ya oranla daha dengeli bir desen,

daha ağırbaşlı bir teknik uygulayan Feyhaman Duran, romantik ve simgeci bir anlatım tarzı ortaya koyan Avni Lifij ve kalın fırça vuruşlarıyla parlak renk karşıtları kullanan Namık İsmail ise İzlenimci estetiği tam olarak benimsememişlerdir. 1914 Paris dönüşü, duygunun egemen olup, tekniğin ikinci plana atıldığı eserler veren Namık İsmail, 1919 Almanya dönüşünde ise dışavurumcu sayılabilecek renk ve fırça tekniğine yönelir. Bu nedenle Hikmet Onat ve Feyhaman Duran onu hiçbir ekole dahil edememişler, birbirinden çok farklı yapıtlar ortaya koyduğunu belirtmişlerdir. İnsan yaşamının derinliklerini düşündüren temaları ile edebi bir anlamı vurgulayan Avni Lifij ise simgecilik eğilimini romantizm ile karıştırır.[100] Romantizmin etkisinden kurtulamayan Avni Lifij'in doğaya bakış açısı, döneminin estetik anlayışı ile benzerlik gösterir. Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi'nde estetik ve sanat felsefesine eğilen başlıca yazar olan A. Kemal Emin, "Tabiat" adlı yazısında doğanın, yaradılışın bütünlüğünü hatırlattığına işaret eder. "Hilkat (yaradılış) düşünülünce piş-i nazarda (göz önüne) la-yuadd(sayısız) güzellikler tecelli eder. O güzelliklerin ruh-u beşerde hasıl ettiği intiba'at (izlenim) sanayi-i nefiseyi vücuda getirir"[101] ifadeleri ile A. Kemal Emin doğayı sayısız güzellikleri ortaya koyan yaradılışın bir tezahürü olarak görür. Avni Lifij'e göre de "güzellik her şeyin görünüşündeki doğallığa dayanmaktadır. Her ne ki bu ölçüden uzaklaşır gayri bedii bir görünüşe bürünür".[102]

1914 Kuşağını yetiştiren Sanayi-i Nefise Mektebi salt sanat eğitimi veren ilk resmî kurum olma özelliğini taşırken, 1909 yılında kurulan Osmanlı Ressamlar Cemiyeti de ilk bağımsız sanatçı örgütü olarak karşımıza çıkar. Sami Yetik, Şevket Dağ, Hikmet Onat, İbrahim Çallı, Agâh Bey, Ruhi Arel, Kâzım Bey, Ahmet İzzet, Ahmet Ziya Akbulut gibi sanatçılar tarafından kurulan cemiyete daha sonra Feyhaman Duran, Avni Lifij, Müfide Kadri de üye olur. Osmanlı ressamlarının geleceklerini temin etmek ve ressamlığın ilerlemesini sağlamak amacıyla ve Şehzade Abdülmecid Efendi'nin desteği ile kurulan cemiyet, ülkede re-

sim kültürünü geliştirmek için çeşitli etkinliklerde bulunur, 1911 yılında Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi'ni çıkarmaya başlar, 1916'da Galatasaray Sergisi'ni düzenler, cemiyet merkezinde sürekli satış sergisi oluşturarak program adını verdiği sözleşmelerle galericilik kurallarının da ilk örneklerini verir.[103]

Osmanlı Ressamlar Cemiyeti tarafından 1916'da ilki düzenlenen Galatasaray Sergileri yılda bir kez açılmak üzere 1945'lere kadar sürmesi nedeniyle, Türkiye'de uzun süreli, ilk sürekli sergi olma özelliğini taşır. Şeker Ahmet Paşa'nın 1873 ve 1875'te düzenlediği sergilerden sonra, 1900'lerin başında Pera'da da sürekli sergiler açılmışsa da, bu sergiler birkaç yıl devam etmiştir. 1901 yılından başlayarak açılan bu sergilerde Sanayi-i Nefise Mektebi'nde hocalık yapan yabancı ressamlar, İstanbul'daki elçilik mensubu ressamlar ve yerel ressamlar yer almıştır. İstanbul Salonu olarak adlandırılan bu sergileri Galatasaray Sergileri takip etmiştir. Her tür ve anlayışta resmin sergilenebildiği Galatasaray Sergileri, ressamlar üzerinde olumlu etkiler yarattığı gibi, sanatçı ve izleyici arasında iletişimi de sağlamıştır.[104] Türk ressamları tarafından Avrupa'da açılan ilk sergi ise 1918 Viyana Sergisi'dir. Sergi komiseri olarak Celal Esad Arseven'in ve yardımcısı Namık İsmail'in görevlendirildiği Viyana Sergisi'ne, sergiye gönderilecek yapıtların üretilmesi amacıyla 1917'de kurulan Şişli Atölye'sinde çalışan İbrahim Çallı, Namık İsmail, Hikmet Onat, Mehmet Sami Bey, Ali Sami Boyar, Mehmet Ruhi Arel, Ali Cemal gibi sanatçıların yanı sıra, Şişli Atölyesi'nde çalışmayan Mehmet Ali Laga, Feyhaman Duran, Avni Lifij gibi ressamlar da katılmıştır. Çoğunluğu savaş temalı resimlerin oluşturduğu serginin Berlin'de de açılması söz konusu olmuş ancak gerçekleştirilememiştir.[105]

III. BÖLÜM

3. CUMHURİYET DÖNEMİ (1923-1950) KÜLTÜR POLİTİKALARI

3.1.Kültür Politikaları ve Dönemselleştirme

İmparatorluktan ulus-devlete geçiş süreci, yerel kongre iktidarlarının (Batı Anadolu, Trakya, Doğu Anadolu, Kuzey Anadolu'da oluşan örgütler) Sivas Kongresi'nde ulusal kongre iktidarına dönüştürülmesinden sonra başlatılan Ulusal Kurtuluş Savaşı'nın kazanılması ve Cumhuriyet rejiminin kabulüyle siyasal platformda tamamlanır. Misak-ı Millî sınırları içindeki devletin korunması ve güçlendirilmesi, devlet merkezli bir toplum tasarımını öngördüğünden, korporatizm diğer bir deyişle, 'imtiyazsız ve kaynaşmış' bir toplum oluşturma düşüncesi de kültürel platformda söz konusu olur. Bu bağlamda kültür politikasının çerçevesi devletin bekası esasına göre çizilir. Büyük Millet Meclisi'nin ilk İcra Vekilleri Heyeti'nin 9.5.1920 tarihli programı, "bir milletin hıfzı ve mevcudiyeti için en mühim amil olan maarif umuruna (işlerine) dikkat ve gayreti mahsusa ile çalışmak" şeklinde özetlediği tedbirleri şu şekilde tespit eder:

"Maarif[106] işlerindeki gayemiz; çocuklarımıza verilecek terbiyeyi her manasıyla dinî ve millî bir hale koymak ve onları cidali (zorlu) hayatta muvaffak kılacak, istinatgâhlarını kendi nefislerinde bulduracak kudreti-teşebbüs ve itimadı-nefis gibi seciyeler vererek, müstahsal (getirilen) bir fikir ve şuur uyandıracak bir derecei-aliyeye (yüksek dereceye) isal eylemek (ulaşmak), tedrisatı-resmiyeyi bütün mekteplerimizi en ilmî en asrî olan bu esasatla kavaidi-sıhhiye (sağlıklı kurallar) dairesinde yeniden

tanzim ve programlarını ıslah etmek, mizacı-millete ve şeraiti-coğrafiye ve iklimiyemize, ananatı-tarihiye (tarihsel geleneğe) ve içtimaiyemize muvafık ilmî ders kitapları meydana getirmek, halk kütlesinden lûgatları toplayarak dilimizin kamusunu yapmak, bizde ruhu-millîyi nemalandıracak (artıracak) âsarı-tarihiye, edebiye ve içtimaiyeyi erbabına yazdırmak, âsarı-atikai millîyeyi tescil ve muhafaza eylemek, garp ve şarkın müellefatı (yazılmış) ilmiye ve fenniyesini dilimize tercüme ettirmek, hasılı bir milletin hıfzı ve mevcudiyeti için en mühim amil olan maarif umuruna (işlerine) dikkat ve gayreti mahsusa ile çalışmaktır. Bugün ise ilk işimiz, mekâtibi-mevcudeyi (mevcut okulları) hüsnü (iyi) idare etmektir".[107]

1923-1950 yılları arasındaki kültür politikalarının itici gücü olan 'milletin hıfzı ve mevcudiyeti' ilkesi Atatürk döneminde yekpare ve saf ulusal kültür kuramını gündeme getirir. Ziya Gökalp kaynaklı ve kendi sınırları içine çekilmiş ulusal kültür kuramı usul ve özü birbirinden ayırırken, İsmet İnönü dönemi usul ve öz bireşimine yönelir. İsmet İnönü döneminde yekpare kültür kuramı giderek etkisini yitirerek yerini Batı'ya daha açık bir anlayışa bırakır.

Atatürk ve İsmet İnönü dönemi kültür politikaları arasındaki fark, medeniyetin kaynağı sorunsalında belirginleşir. Atatürk'ün ortaya koyduğu Türk Tarih Tezi, Türklerin Batılılar kadar uygar olduğunu ispatlamak için, Batı'da medeniyetlerin olmadığı dönemlerde ilk medeniyetleri kuranların Türklerin ataları olduğunu ileri sürer. Medeniyetin kaynağını Mezopotamya ve Anadolu'da görme tezine karşı İsmet İnönü döneminde Batı kültürünün kaynaklarının Yunan-Latin uygarlıklarına dayandığı görüşü kuvvetlenir. Kapalı bir kültüre bağlı kalmayarak, insanlığın ortak kültür kaynaklarına yönelen İsmet İnönü döneminde kültürel etkinlikler bağlamında hareketlilik de gözlemlenir. Atatürk döneminde kültür tabanının "seciye-i millîye ile mütenasip olması"[108] ilkesi başat iken, İsmet İnönü döneminde tabanı değiştirme eğilimi söz konusu olmuştur.

Kendisinden önceki kültür politikasını manevi değerlere yer

vermediği gerekçesiyle eleştiren çok partili düzenin ilk hükümetleri, kültürel etkinlikleri yavaşlatma girişimleriyle diğer iki dönemden farklılık gösterir.

3.2.Mustafa Kemal Atatürk Dönemi (1923-1938)

Devletin bekası esasını temel alan Atatürk dönemi kültür politikasının kodlarını oluşturan milliyetçilik ve çağdaşlaşma ilkeleri, içeriklerini devletin denetiminde homojen bir toplum oluşturma doğrultusunda belirler. Cumhuriyet'i kuranlar, II.Meşrutiyet döneminde yetişmiş olup, büyük çoğunluğu II.Meşrutiyet idaresinde görev yapmış bir nesil olduğundan, söz konusu devrin üç önemli düşünce akımı olan Türkçülük, İslâmcılık ve Batıcılık, Cumhuriyet'te de etkisini sürdürür. Ancak 3 Mart 1924'te hilafetin kaldırılmasıyla siyasî realitesi kalmayan İslâmcılık önemini yitirir, Türkçülük milliyetçilik, Batıcılık çağdaşlaşma olarak ön plana çıkar. Çağdaşlaşma muasır medeniyetlere yetişme ve onları geçme olarak, milliyetçilik ise etnik özelliğin vurgulandığı Meşrutiyet dönemi Türkçülüğü yerine daha esnek içerikli bir Türkçülük olarak ele alınır.

Meşrutiyet döneminde Türkçülük, imparatorluğun çokuluslu yapısı içersinde Türk öğesini öne çıkartan bir akım olarak doğduğundan, Türkler, kendilerine özgü kültürleri ile ayrı bir etnik grup olarak kabul edilir. Akımın Türklük anlayışı, imparatorluğun sınırları dışındaki bölgelerde yaşayan toplumları da içine alır. Türkçülüğün ideolojik temeli, on dokuzuncu yüzyılda özellikle Macaristan'da gerçekleştirilen Türkoloji araştırmaları ile, Rusya'da Pan-Slavizme karşı Türklüklerini savunan ve Osmanlı topraklarına yerleşen çeşitli aydınların etkinliklerine dayanır. Bu faaliyetlerin sonucunda tarihe, dile ve kültüre dayalı bir Türklük anlayışı ortaya çıkar.

Yeni bir kimlik arayışını ifade eden Türkçülük anlayışı temel ilkelerinin çoğunu, filoloji ve antropoloji araştırmaları sonucu, dil ve ırk olgusunu kendisine dayanak noktası olarak ele alan on

dokuzuncu yüzyıl Avrupasındaki romantik ulusçuluk ideolojisinden alır. Romantik ulusçuluk ideolojisinin etkisiyle Türk kimliğinin kaynakları, ırkçı bir yaklaşımla Orta Asya'da, efsanevi Turan ülkesinde aranır. Balkan Savaşları'ndan sonra daha da güçlenen Türkçülük, Batı'da kaybedilen toprakları telafi edecek siyasî bir ideale dönüşür ve Turan düşüncesi özellikle Ziya Gökalp tarafından yaygınlaştırılır. Irkçı bir milliyet kavramına dayanan Türkçülük, Cumhuriyet döneminde Türklüğü esas alan bir ulusçuluk anlayışına dönüşür. Nüfusun büyük çoğunluğunu teşkil eden Türk halkı gibi diğer yurttaşların da Türk ulusunu oluşturduğu anlayışı söz konusu olur. Türk ulusçuluğu bir ulus-devletin sınırları dahilindeki siyasal toplum anlamına gelir ve milliyetçilik yurttaşlık ve toprak birliği bireşimi olarak ele alınır.[109]

Türk milliyetçiliğine dayanak oluşturmak amacıyla yapılan girişimlerden biri arkeolojik faaliyetlerdir. Ülkede yeterli yerli uzman olmadığı için yabancılara verilen kazı izinleri[110] ile başlatılan bu etkinliklerin Anadolu'daki Bizans öncesi kültürlere yönelik olması, Türkleri Anadolu'dan çıkartmak isteyen Batılı güçlere, bu toprakların çok daha önceden Hatti, Hitit gibi Türklerin ataları tarafından iskân edildiğini göstermek ve Türklerin Batılılar gibi uygar olduğunu ispatlamak düşüncesinden kaynaklanır. Osmanlı İmparatorluğu'nun Batı karşısında zayıf düştüğü dönemleri unutturabilmek için, Orta Asyalı kökenlerle Türkiye Cumhuriyeti arasında bağlar kurulmaya çalışılır. Batı'da medeniyetlerin olmadığı dönemlerde, ilk medeniyetleri kuran Sümerlerin Türklerin ataları olduğu ve menşeinin Orta Asya'ya dayandığı[111] gibi görüşler Türklerin uygar olduklarını vurgulamak için ortaya atılır. Türk kimliğinin temeli Anadolu uygarlıklarında ve Orta Asya'da aranarak, uygarlık bağlamında Türklerin eski dönemlerde, bugünkü Batı ile aynı düzeyde olduğu ispatlanmaya çalışılır. Türk Tarih Tezi'ne koşut olarak 1935'te ortaya atılan Güneş-dil Teorisi de, Türk dilinin taş ve maden devirlerinde kültür kelimelerini göç yoluyla yeryüzündeki dillere yayan eski ve bü-

yük bir kültür dili olduğu tezini ortaya koyar. Etimoloji sözlüklerinde kaynağı belirsiz olarak gösterilen bir çok yabancı kelimenin Türkçe ile açıklanabilmesinin de bu tezi desteklediği ileri sürülür.

Türk milliyetçiliğine dayanak oluşturmak amacıyla yapılan arkeolojik kazıların yanı sıra 5.9.1923 tarihli V.İcra Vekilleri Heyeti programında yer alan "münasip mevkilerde millî müzeler vücuda getirilecek, millî âsarın cem (toplanma) ve telfikine (bir araya getirme) ve millî bedayi ve sanayinin inkişaf ve tekemmülüne çalışılacaktır"[112] hükmünün uygulaması olarak çeşitli girişimlerde bulunulur. Bu bağlamda, Yıldız Kütüphanesi'ndeki yazma eserlerin ve tabloların korunması, tetkiki ve teşhiri için bir heyet kurulur. Bu heyet hazineye intikal eden tarihi eserleri de koruma altına almakla görevlendirilir.[113] Camilerdeki değerli eserlerin, Ankara'da bir müze kuruluncaya kadar İstanbul Topkapı Sarayı Müzesi'ne nakledilmesi kararlaştırıldığı gibi[114] saraylarda, tekke ve türbelerdeki eski eserlerin de müzelere nakledilmesi [115] söz konusu olur. Ayrıca şahısların elinde bulunan kıymetli eser ve yazmaların ihracı yasaklanarak bunların müze ve kütüphaneler tarafından satın alınması[116] da karar altına alınır.

Kültür politikasının başat unsuru olan milliyetçilik, Batı karşısında hissedilen ezikliğin giderilmesine etkili olacağı düşünülen çağdaşlaşma ilkesiyle tamamlanır. Çağdaşlaşma ilkesi öncelikle toplumun yaşam tarzına müdahaleyi getirir ve ilk yıllarda yapılan reformlarla gerçekleştirilmeye çalışılan modern görünümün, muasır medeniyetlere yetişme ve onları geçmenin ön şartı olduğu kabul edilir.

II.Meşrutiyet döneminde, Beşir Fuad, Abdullah Cevdet, Ethem Nejad gibi münevverler tarafından gündeme taşınan pozitivist dünya görüşünün çağdaşlaşma bağlamında Cumhuriyet tarafından benimsenmesi Auguste Comte'un rasyonalite ile düzen ve ilerleme arasında bağ kurması anlayışından kaynaklanır. Rasyonalite ile düzen ve ilerleme arasındaki bağın, Batı'nın üstünlüğünü açıklayan temel bir veri olarak kabul edilmesi, 'Ha-

yatta en hakiki mürşit ilimdir, fendir' ilkesiyle bilime dayalı bir dünya görüşünü kültür politikasının temeline yerleştirir. Bu anlayışın pratik sonucu ise bilime dayanmayan her şeyin reddedilmesidir.[117]

Pozitivist dünya görüşü ile bağlantılı olarak ele alınan çağdaşlaşma ilkesinin içeriği ulusal kültür ve uluslararası medeniyetin sentezi olarak tespit edilir. Ziya Gökalp kaynaklı olan bu sentez, Batı medeniyetinden yalnızca bilim ve teknolojiyi almayı, ulusal kültürü yabancı etkilerden uzak tutmayı ön görür. Ulusal kültür bozulmamış bir öz olarak halkın yaşamında mevcut olduğundan, yalnızca bu özün bilimsel yöntemlerle işlenmesi için Batı'nın usul ve teknolojisine ihtiyaç vardır. Ziya Gökalp'in özle biçimi diğer bir deyişle ulusal içerikle evrensel tekniği kesin olarak birbirinden ayırmasına karşın, Ahmed Ağaoğlu (1869-1939) Üç Medeniyet (1927) adlı eserinde, Batı medeniyetinin yalnızca bilim ve fen gibi bazı unsurlarını almanın pratikte söz konusu olamayacağını, bir medeniyet zümresinin parçalanmaz bir bütün olduğu görüşüne dayandırır. Ziya Gökalp gibi İttihat ve Terakki'nin genel merkez üyesi olan ve daha sonra Kars mebusu olarak Türkiye Büyük Millet Meclisi'ne giren Ahmed Ağaoğlu'na göre, eğer Batı medeniyeti aracılığı ile çağdaşlaşmak isteniyorsa, onun olduğu gibi kabul edilmesi şarttır. Örneğin, Avrupa sanayisini alıp endüstriyalizmi almamak, söz hürriyetini isteyip, bazı şeylerden bahsetmeyi yasaklamaya benzer. Ancak, bu görüş pek kabul görmez ve Ziya Gökalp'in 'Batı gibi olmak' ile 'kendimiz olmak' bireşimi çağdaşlaşma ilkesine esas teşkil eder.[118]

3.2.1.Geleneğin Tasfiyesi

Çağdaşlaşma ve milliyetçilik çizgisine oturtulan kültür politikasının pratik sonuçlarından biri, Türk kültürünün gelişmesini önlemiş olduğu iddia edilen Osmanlı kültürünün tasfiyesidir. Osmanlı lisanındaki Arapça ve Farsça'ya özgü kaideler, aruz

vezni, alafranga manzumeler, Osmanlı müziği, barok ve rokoko mimarlık gibi, Ziya Gökalp'in cansız ananeler olarak adlandırdığı öğelerden oluşan bir kültür yerine, bireylerin değil toplumun ürünü olan halk kültürü (halk Türkçesi, halk vezinleri, halk müziği, halk ahlâkı) geliştirilmeli anlayışı söz konusu olur. Osmanlı kültürünün tasfiyesi bağlamında 1925'te padişah portrelerinin muhafaza altına alınarak teşhir edilmemesi karar altına alınır.[119] Ancak daha sonra padişah resimlerinin sergilenmesi bizzat Atatürk tarafından talep edilir. Topkapı Sarayı Müzesi müdürü (16.12.1928-31.3.1952) Tahsin Öz'ün aktardığına göre:

"Bir gün Atatürk'ün Mecidiye Köşkü tarafındaki kapıya teşrif ettiklerini haber verdiler. Bu kapı kapalı bulunduğundan açtırıldı ve Mecidiye Köşkü'ne gidilerek oturdular. Gayet samimi bir surette bu bina hakkında ve Topkapı Sarayı'na dair bazı izahat aldılar. ... Mecidiye Köşkü'nün diğer bölümlerinde neler olduğunu sordular. Burası mabeyn dairesi deyince, bu nasıl kullanılır diye sordular, anlattım. ...

Cumhuriyet'i müteakip Maarif Vekâleti bir emir verdi. Diğer saray ve köşklerde bulunan Osmanlı hükümdarlarının resimlerinin Topkapı Sarayı'na nakledilmesi ve hatta keyfiyetin polis müdüriyetine de yazıldığı ilave edilmiştir. İşte bu emir üzerine bir çok tablolar Mecidiye Köşkü'nün mabeyn dairesine nakledildi. Topkapı Sarayı'nda bulunanlar da bunlara ilâve edildi. Kronolojiye ve ekollere göre iptidai bir tasnif yapıldı. Senelerce metrûk kalmış (terkedilmiş) ve depolarda harap olmuş bu tabloların Halil Bey'in muvafakati ve arzusu üzerine bazıları bir Alman ressama tamir de ettirilmişti. İşte Atatürk'e bu tablolar hakkında da kısa bilgiler vererek resimleri gösterdik.

Aradan üç gün geçtikten sonra aynı kapıdan teşrif ettiler. Karşılayınca "haydi orayı görelim" dediler. Bende, Maarif Vekâletinin teşhir edilmemesi hakkında kayıtlar koyduğu bu sanat eserlerinin bir neticeye bağlanacağı kanaati uyanmıştı. ... Ecnebi

ve Türk ressamlarının eserleri hakkında izahat verdim. ... bana dönerek, "esaslı etüdler yapmışınız, verdiğiniz malûmata teşekkür ederim. Ancak bu mesaiyi kısa zamanda tamamlayarak halka açmalısınız" buyurdular. İşte bu irşad (uyarma) üzerine bu eserler ressam Abdullah Çizgen eliyle iyice temizlenerek resim galerisi açıldı".[120]

Padişah portrelerine getirilen yasağa benzer bir uygulama müzik alanında da söz konusu olur. Alaturka müzik diğer bir deyişle, geleneksel Türk müziği 1926'da okullardan kaldırılır. 1935'te radyoda yayını durdurulur, ancak bu yasak yalnızca sekiz ay sürer. Bu uygulamanın gerekçesi, halkın estetik beğenisine müdahale ederek çağdaş Türk müziğini oluşturabilmektir. Zira Türk müziğinin kökeni halk müziği olarak kabul edilir. Atatürk bir Alman gazetecisi ile yaptığı görüşmede, Doğu müziği ile ilgili olarak "bunlar hep Bizans'tan kalma şeylerdir. Bizim hakiki musikimiz Anadolu halkında işitilebilir"[121] diyerek halk müziğini gerçek Türk müziği olarak gördüğünü belirtir. Ancak bu müzik olduğu gibi alınmamalı, çağdaş bir görünüm kazanmalıdır.

1928 yılında yapılan harf devrimi ile geçmişle bağların koparılmasında bir adım daha atılır. Bugün yaklaşık 28000 Arap harfli kitabın yeni yazıya geçirilmemiş olduğu göz önüne alındığında[122] düşünsel alandaki kopuşun boyutları ortaya çıkar. Düşün yaşantımızdaki süreklilik ilişkisini kopartacağı ve kültürel alanda karışıklık yaratacağı gerekçesiyle Latin harflerine karşı çıkan Kazım Karabekir, Latin alfabesini kabul etmek Batı'nın üstünlüğünü resmen tanımak anlamına geleceğinden Türkiye'nin İslâm dünyası karşısında zor duruma düşeceğinden endişe duyar. Ziya Gökalp'in hars-medeniyet kuramı bu itirazı karşılar, zira Latin harflerinin kabulü kültür değil, medeniyet kapsamı içinde değerlendirilmesi gereken bir olgudur.[123] Ancak, Latin harflerinin kabul edilerek Arap harflerinin kullanımdan kaldırılmasın-

dan sonra da tartışmalar devam eder. Peyami Safa, divan edebiyatını, el yazmalarını okuyabilmek için gençlere Latin harflerinin yanı sıra Arap harflerinin de öğretilmesi gerektiğini ileri sürer. Peyami Safa'nın bu fikrine milletvekili Necmeddin Sadak "Elifbe ile Kültür Elde Edilir mi?" adlı yazısıyla itiraz eder. Necmeddin Sadak, Peyami Safa'nın söz konusu talebini halledilmiş bir inkılâp davasını kurcalamak olarak yorumlar ve Arap alfabesini tekrardan kabul etmenin, şapka-fes-sarığı bir arada kullanma imkânını düşünenlere cesaret vereceği için sakıncalı olacağını iddia eder. Geçmiş kültürü anlamak için öncelikle Arapça ve Farsça bilmek gerekir, sorun alfabede aranmamalıdır.[124]

Osmanlı kültürünün tasfiyesi bağlamında, tartışma odağı olan bir diğer husus ise divan şiiridir. 1930 yılında Ankara'da toplanan Türkçe ve Edebiyat Muallimleri Kongresi'nde, divan şiirinin öz edebiyatımız olmadığı ileri sürülerek müfredat programından çıkartılması talep edilir. Ahmet Hamdi Tanpınar ve arkadaşlarının öne sürdüğü bu görüşe, Abdülbaki Gölpınarlı ve arkadaşlarının karşı çıkmasıyla, divan şiirinin liselerde okutulmaya devam edilmesi oy çokluğu ile kabul edilir. Bununla birlikte divan şiirine yönelik eleştiriler devam eder. Nurullah Ataç, divan şiirinin öğretilmesine, yeni bir uygarlığa yönelen gençlerin terk edilen kültüre karşı ilgi duymasına neden olacağı kaygısıyla karşı çıkarken, Necip Fazıl Kısakürek, ideal Türk sanatı açısından önemsiz gördüğü divan şiirinin birer kültür belgesi olarak kabul edilip, Latin harflerine aktarılması gerekliliği üzerinde durur. 1938'lerde Sabahattin Eyüboğlu ise, "Divan edebiyatını ruhundan silip süpürmüş olan bir Türk şairinin olgun eser vermesi imkânsızdır. ... Türk şairi Tanzimat'tan sonraki şuur ile Tanzimat'tan evvelki devrine dönmez ve mazisini yeni manalarla doldurmazsa yarım kalmaya mahkumdur" diyerek eskinin ancak bugünün zihniyeti ile sürdürülebileceğine işaret eder.[125]

3.2.2.Kozmopolitizm Karşıtlığı

Osmanlı kültürünün tasfiyesini hedefleyen kültür politikasının bir diğer pratik sonucu kozmopolitizme karşı çıkmaktır. Ziya Gökalp'e göre kozmopolit veya levanten adı verilen sınıf, Batı'nın bilimsel metotları ve teknikleri yerine, estetiğini, ahlâk ve felsefesini, genel âdetlerini, gösterişli hayatını almaya çalışmıştır. Böyle bir sınıfın ve bu sınıfa ait millî olmayan kurumların varlığı, toplumun bütün fertlerinde duygu birliği meydana getiren uyumu ve dayanışmayı sağlamadığı için, millî kültürün içinde yer almadığı gibi, millî kültüre zarar da vermektedir. Kozmopolitler uluslararası medeniyet zümresini, özel bir medeniyete mensup milletlerin toplamı olarak telakki etmedikleri gibi, kültürler arasındaki farklılıkları da görememektedirler. Onlar "milletim nev-i beşerdir, vatanım ruy-i zemin" (milletim insan soyudur, vatanım yeryüzü) diyen dünyacılardır. Bu düşüncesiyle Ziya Gökalp, genelde Servet-i Fünun edebiyatçılarına özelde ise bahsi geçen dizenin sahibi Tevfik Fikret'e gönderme yapar.[126]

Hars-medeniyet kuramı ile genç Cumhuriyet'in kültür politikasının oluşmasında etkili olan Ziya Gökalp, toplumu üç gruba ayırır: "Gerçekten yurdumuzda, gerek uygarlıkça gerek eğitbilimce (pedagoji) birbirine benzemeyen üç toplum kesimi vardır: Halk, medreseliler, okullular. Bu üç kesimden birincisi şimdiki durumda Uzakdoğu uygarlığından tümüyle ayrılamamış olduğu gibi, ikincisi de daha Doğu uygarlığında yaşıyor. Yalnız üçüncü kesimdir ki Batı uygarlığının kimi verimliliklerine erişebilmiştir. Demek ki ulusumuzun bir bölümü İlkçağ'da, bir bölümü Ortaçağ'da, bir bölümü Yakınçağ'da yaşamaktadır".[127] İlkçağ'da yaşadığı iddia edilen halkın içinde saklı öz kültürü ortaya çıkaracak olan ise aydınlardır, düşünürlerdir, Ziya Gökalp'in nitelemesiyle seçkinlerdir. Öz kültürden yoksun yetişmeleri nedeniyle halktan ayrılan seçkinlere düşen görev harsı saklandığı yerden çıkartmak için halka doğru gitmek, halkın içine girmektir. Seçkinler, halkın duygularını, dilini, edebiyatını, müziğini,

yaşam tarzını öğrenmeli ve halktan ulusal kültürü alırken halka da yoksun olduğu medeniyeti götürmelidir.[128]

Ulusal kültüre sahip uygar bir toplumun oluşması için seçkinlere yüklenen ikili görev, seçkinlerin yetiştirilmesi sorunsalını gündeme getirir. Bu bağlamda Batı'ya öğrenim amacıyla öğrenciler gönderilmesi[129] konusu V.İcra Vekilleri Heyeti'nin 5.9.1923 tarihli programında ele alınır: "Millî güzidelerin yetiştirilmesi için istidat ve kabiliyeti tebaruz (görülen) eden ve ailesinin kudret-i maliyesi müsaid olmıyan gençler orta ve yüksek mekteplerde sureti mahsusada himaye ve muavenete (yardım) mazhar olacakları gibi ihtisas peyda etmeleri için Avrupa'daki irfan merkezlerine gönderilecektir".[130] Maarif Vekili Mustafa Necati Bey, yurt dışına öğrenci gönderilmesi hakkındaki görüşlerini ise şöyle dile getirir: "Avrupa'ya öğrenci göndermek başlı başına bir sorundur. ... Avrupa'ya öğrenci göndermek sorununu daha düzgün bir biçimde yönetmek zorunluluğundayız. ... Öğrencilerimizin daha çok yararlanması için belli bir yöntem içinde sıkı düzen ile ödevlerini sürdürmelerini sağlamak elbette daha yararlı olacaktır. Onun için bununla ilgili işler ile Öğrenim ve Eğitim Dairesi uğraşmıştır. ... Bizim için Avrupa'ya geniş oranda öğrenci göndermek ve gelenlerden en büyük oranda yararlanmak yaşamsal bir zorunluluktur".[131]

Söz konusu program hükmünün uygulanması bağlamında yurt dışı eğitimi için Maarif bütçesine konacak ödenekleri tespit etmek için öğrencilerin öğrenim giderlerini tespit etmek üzere komisyonlar kurulup,[132] kararnameler çıkartılarak[133] ihtiyaca göre ödenekler tespit edildiği[134] gibi, öğrencileri denetlemek üzere yurt dışına öğrenci müfettişleri yollanır.[135] Ayrıca kozmopolit ve yabancı hayranı bir üst sınıf yetiştirdiği için yeni yabancı okullar açılmaması karar altına alınır[136] ve eğitimde birliği sağlamak amacıyla 3 Mart 1924 tarihli Tevhid-i Tedrisat Kanunu ile tüm okullar Maarif Bakanlığı'na bağlanır. Amaç, 22.11.1924 tarihli hükümet programında açıkça belirtildiği gibi, "Türk vatanına talim ve terbiyenin muhtaç olduğu intizam ve inzibat (sağlam-

lık) altında yeksenak terbiye ve tahsil ile mücehhez (hazırlanmış), hayat için hazırlanmış"[137] gençleri yetiştirerek, devletin sürekliliğini sağlayacak yekpare toplumun oluşturulmasıdır.

Hars-medeniyet kuramı eğitimin millî olduğu kadar çağdaş olması ilkesini de ortaya koyar: "Millî hars teşkilâtına ehemmiyet-i mahsusa verilecek ve talimin esası millî harsa ve asrî medeniyete müstenid (dayanan) olacaktır".[138] V.İcra Vekilleri Heyeti'nin 5.9.1923 tarihli programında yer alan bu hüküm uyarınca, Batı'dan alınacak teknik ve usullerin üzerine çeşitli incelemelerde bulunmak üzere Maarif Vekili Mustafa Necati Bey, Millî Talim ve Terbiye Kurulu Başkanı Mehmed Emin Bey ve Maarif Genel Müfettişi Namık İsmail Avrupa'ya yollanır.[139] Avrupa'da yapılan kongrelere (Roma Beynelmilel Hadisat-ı İçtimaiyye Kongresi[140], Prag Öğretmenler Kongresi[141], Paris Beynelmilel Tarih-i Edyan (Dinler Tarihi) Kongresi[142], Roma Beynelmilel İçtimaiyyat Kongresi,[143] Budapeşte ve Varşova Beynelmilel Talebe Kongresi[144]) katılım da Batı'nın usul ve tekniklerini yakından izleme amacına yöneliktir. Batı'nın usul ve tekniklerine haiz nitelikli eğitmen faktörünün yanı sıra, eğitimde kullanılacak modern araçların ülkede imal edilebilmesi için bir mektep müzesi kurulması fikri ortaya atılır ve 789 sayılı Teşkilat Kanunu uyarınca Mektep Müzesi 1926 yılında kurulur. Mektep Müzesi'nin nitelikli eğitimdeki rolü ile ilgili olarak Maarif Vekili Mustafa Necati Bey şu ifadeleri kullanır: "Mektep Müzesi'nde mektep levazımat ve vesait-i dersiyesinin en asrî ve terbiyevî şekilleri toplandığı gibi, ilk çıkan mektep kitaplarından itibaren bugüne kadar neşredilen koleksiyonlar halinde toplanarak Türkiye'nin canlı bir müzesi meydana gelmiştir. Burada bilumum mekteplerin el işlerini ve bilhassa hayat-ı umumiyelerini ve tarz-ı faaliyetlerini gösteren fotoğraflar mevcuttur....Terbiye ve talim tarihimizi tespit edecek olan bu müze, aynı zamanda millî terbiyemizin tetkikine hasr-ı vücut edecek olan mütehassıslarımıza ve muallimlerimize her zaman için kıymetli bir mehaz (kaynak) ve merci vazifesini ifa edecektir".[145]

3.2.3.Cumhuriyet Kadını İmgesi

Eğitmenlik ve öğretmenlik rolü seçkinlerle birlikte, modernleşmenin göstergesi olarak Kemalist ideolojinin öne çıkarttığı 'Cumhuriyet Kadını'na da verilir. Kadın, öncelikli toplumsal rolünün annelik olması ve ilk terbiyeyi annenin vermesi gerekçesiyle öğretmen olarak görülür. Öğretmenlik misyonunun yanı sıra kadın, resmî törenlerde şortla gösteri yaparak, bayrak taşıyarak, günlük yaşamında Batı modasına uygun giyinerek, balolarda dans ederek çağdaşlığın simgesi olarak toplumsal yaşamda önde gelen figür olur ve yalnızca iyi nesiller yetiştirmekle kalmayıp, modernleşmenin gerisinde kalan kadınlara da örnek teşkil eder.[146] Kadına yüklenen, Cumhuriyet ilkelerine bağlı yeni nesiller yetiştirme işlevi, dönemin ders kitaplarına da yansır. Örneğin 1929 tarihli Resimli İlk Alfabe'de Yazı ve Kıraat (Okuma) cümlesinin altındaki resimde, dizinin üstünde kitap bulunan bir anne çocuklarıyla beraber ele alınır; 1934-1935 tarihli İlk Mektep Kitabı'nda ise anne iki kızına kitap okumaktadır. 1928 tarihli 4.Sınıf Yurt Bilgisi Kitabı'nın 'Medeniyet Kaidelerinden' adlı okuma parçasında, "...Medeni insanlar nasıl yaşar? Bu da ders mi sanki? Biz bunu bilmiyor muyuz, nasıl yaşamak lâzım olduğunu annemiz bize öğretmedi mi?"[147] ifadeleri de annenin uygar yaşamın tüm bilgisine sahip olduğuna (ya da olması gerektiğine) işaret eder. Ders kitaplarına yansıyan bir diğer özellik de, kadınların erkeklerle aynı eğitim olanaklarından yararlanmalarıdır. 1933 tarihli Hayat Bilgisi, Eşya ve Fen Bilgisi Rehberi adlı kitapta yer alan resimlerde kız öğrenciler erkek çocuklarla birlikte deney yaparken ele alınır.[148] Bilim ve tekniğin yalnızca erkeklerin alanı olmadığı mesajını veren bu resimler, eğitim bağlamında kadınların erkeklerle eşit şartlar altında yetiştirildiğini göstermeye yöneliktir. Zira kadınların iyi eğitim almış anneler olarak yetişmeleri toplumun modernleşmesinin ön koşulu olarak kabul edilir.[149]

3.2.4.Kadro Hareketi

Modern kadın imgesi, Türk inkılâbının ilkelerini temsil etme bağlamında önemsenmiştir. Türk inkılâbının fikir ve ilkelerini izah etmek amacıyla Kadro dergisi yazarları da inkılâba teorik bir çerçeve oluşturmakla kendilerini sorumlu hissederler. Dergi, Şevket Süreyya Aydemir, Vedat Nedim Tör, İsmail Hüsrev Tökin, Burhan Asaf ve Yakup Kadri Karaosmanoğlu tarafından 1932 yılında yayımlanmaya başlanır. Derginin çıkarılmasındaki amaç, yaşaması için tüm fikri unsurlara sahip olan inkılâbın, ideolojik çerçevesini oluşturarak içerdiği ileri fikir ve prensip unsurlarını, kendi seyri içinde ve kendi icaplarına uygun şekilde açıklamak ve anlatmaktır. Söz konusu izah işini münevverlere düşen görevlerin en acil ve en şereflisi olarak kabul eden Kadrocular, inkılâp şevkini her zaman uyanık tutmaya çalışacaklarını yazılarında dile getirirler.[150]

Kadro yazarlarına göre, Ulusal Kurtuluş Savaşı ile ulusal birlik sağlanmıştır. İnkılâbın tamamlanması için yapılacak olan şey iktisadî bağımsızlığı ve sanayileşmeyi gerçekleştirmektir. Gelişmediği için kendine özgü bir sınıf oluşturamayan sanayi için tek alternatif devlettir. Devlet planlı bir sanayileşme gerçekleştirerek inkılâbı tamamlamalıdır. Bunun için de inkılâp bilincine sahip kadrolara ihtiyaç vardır ki Kadro dergisi yazarları kendilerini inkılâpçı kadrolar içinde görürler.[151] Devleti, toplumun üzerinde siyasî ve iktisadî özerkliği olan bir yapıya dönüştürmeyi amaçlamaları nedeniyle dönemin diğer aydınlarından ayrılan Kadroculara göre, devlet, gerek feodal ve gerekse kapitalist toplumlarda belirgin bir sınıfın temsilcisi olmuştur. Türkiye ise ne feodal ne de kapitalist sayılamayacağı bir dönemdedir. Ulusal Kurtuluş Savaşı'nı yürüten ekip de belirli bir sınıfın temsilcisi olmadığına göre, devletin belli bir sınıfı temsil eden organ haline dönüşmesi önlenmelidir, devlet tüm ulusu temsil etmelidir. Bu yapı, ancak devletin ekonomik ve siyasal gücü elinde tutması ve sermaye sahiplerini kontrol altına almasıyla gerçekleştirilebilir. Dolayısıyla inkılâp bilincine sahip aydın bir kadronun Atatürk'ün yanında yer alması gerekir.[152]

1930 dünya ekonomik krizinin Türkiye'de de etkilerini duyurmaya başladığı bir dönemde, Batı aleyhtarı ve anti-kapitalist duyguların da canlanmaya başladığı[153] bir ortamda Kadrocular devletçiliği, bağımsız bir iktisadî sistem olarak ele alırken, Atatürk dönemi, devletçiliği ekonomik şartların zorunlu kıldığı bir iktisat politikası olarak benimser.[154] İktisadî hayata hakim olan devletçiliğin etkileri sanat alanına da yansır.

3.2.5.Misyon Yüklenen Sanat

Cumhuriyet'in kuruluş yıllarından itibaren sanat, yalnızca estetik bir sorun olmamış, çağdaşlaşmayı sağlayacak devrimlerin, halka benimsetilmesi işlevini de yüklenmiştir. Bu bağlamda sanata önem verilmesi, okuma-yazma oranının düşük olduğu ülkede, göze ve kulağa hitap eden sanatın, bireyi daha kolay etkilediği gerçeğinden kaynaklanır. Sanat, eğitim işlevini de dolaylı olarak yüklendiğinden, devrimlerin benimsetilmesinde bir propaganda aracı olur.[155] "Ben bazıları gibi kamuoyunu yavaş yavaş benim düşüncelerimin derecesinde tasavvur etmeğe alıştırmak suretiyle bir devrimin yapılabileceğini kabul etmiyorum. Neden ben bu kadar senelik yüksek eğitim gördükten sonra kültürü olmayanların seviyesine ineyim. Onları kendi seviyeme çıkarırım"[156] diyen Atatürk, devrimlerin yavaş yavaş gerçekleştirilebileceğine inanmadığından, hızlı bir değişimin yaşanması için kısa zamanda halkın kültür seviyesinin yükseltilmesini gerekli görür. Halkın kültür seviyesinin yükseltilmesinde, sanatın bireyleri kolay etkileme özelliğinden yararlanmak, sanatsal faaliyetlerin devlet himayesi altına alınmasını gündeme getirir. Sanata himayeci yaklaşım, devlete sanatsal faaliyetleri örgütleme misyonunu yükler. Bu nedenle sanatsal faaliyetleri düzenlemek ve yönlendirmek amacıyla Millî Eğitim Bakanlığına bağlı olarak Sanayi-i Nefise Müdürlüğü ve Sanayi-i Nefise Encümeni kurulur (1926).

Devletin himayesi altına alınan sanat, kültür politikasının itici gücü olan devletin bekası için gerekli olan temellerden biri olarak kabul edilir: "Bir milleti yaşatmak için bir takım temeller lâzımdır ve bilirsiniz ki, bu temellerin en mühimlerinden biri sanattır. Bir millet sanattan ve sanatkârdan mahrumsa tam bir hayata malik olamaz. Böyle bir millet bir ayağı topal, bir kolu çolak, sakat ve âlil bir kimse gibidir".[157] Bu nedenle sanatın ve özellikle de güzel sanatların bir gereksinim olduğu ve yaygınlaştırılması gerektiği Onuncu Yıl Nutku'nda şöyle dile getirilir: "Türk milletinin tarihi bir vasfı da güzel sanatları sevmek ve onda yükselmektir. Bunun içindir ki, milletimizin yüksek karakterini, yorulmaz çalışkanlığını, fıtrî (yaradılıştan olan) zekâsını, ilme bağlılığını, güzel sanatlara sevgisini millî birlik duygusunu mütemadiyen ve her türlü vasıta ve tedbirlerle besleyerek inkişaf ettirmek millî ülkümüzdür".[158] Maarif Vekili Mustafa Necati Bey de sanatçı yetiştirecek ortamın oluşması için sanatın yaygınlaştırılması gereği üzerinde durur: "Güzel sanatlar yalnız bir süs değil, bir gereksinmedir. Bu gereksinme az ya da çok yeğinlikle bütün halkça duyulmalı ki, bizde de yüksek sanatçı yetişecek ortam doğsun. Sanat tadının her katmanda genişlemesini sağlamak Millî Eğitim Bakanlığının borcudur".[159]

Güzel sanatlar alanındaki sanatçı ve eğitmen eksikliği, yabancılara başvurmayı gündeme getirir. Bu bağlamda 1917 yılında kurulan Dar-ül Elhan'ın (İstanbul Belediye Konservatuarı) 1923 yılındaki öğretim kadrosunda yabancı, tanınmış müzik uzmanları ve kuramcılar yer alır. Müziğin bilimsel ve çağdaş yöntemlerle ele alıp araştırmak ve öğretmen yetiştirmek için 1924'te Ankara'da eğitime başlayan Musikî Muallim Mektebi'nin yerini alan ve müzik ile temsil bölümlerinden oluşan Ankara Devlet Konservatuarı'nın (1936) kuruluş aşamasında da yabancı uzmanlardan yararlanılır. Müzik eğitimi verecek ve tiyatro sanatçısı yetiştirecek bir okul kurulması fikri daha önce, İstanbul şehremini Cemil (Topuzlu) Paşa tarafından ortaya atılmış ve 1934'te İstanbul Şehir Tiyatrosu'na dönüştürülecek olan Dar ül Beda-

yi'nin kurulması için 1914'te Paris'ten ünlü tiyatro sanatçısı André Antoine İstanbul'a davet edilmiştir. Tiyatro ve müzik bölümlerinden oluşacak okulun kuruluş çalışmalarına başlayan André Antoine'ın, I.Dünya Savaşı nedeniyle ülkesine dönmesi sonucu başlatılan çalışmalar, sanatçıya yardımcı olan Reşat Rıdvan tarafından tamamlanır. 27 Ekim 1914'te açılan Dar-ül Bedayi, 1916'da müzik bölümünün kapatılmasıyla yalnızca tiyatro alanında etkin olarak varlığını sürdürmeye devam eder.

Ankara Devlet Konservatuarı'nın müzik bölümü için 1935'te danışman olarak Alman besteci Paul Hindemith Türkiye'ye getirtilir, Macar besteci Bela Bartok'un danışmanlığında da Devlet Konservatuarı'na bağlı Türk Halk Müziği Arşivi kurulur (1937). Temsil bölümü için ise Alman tiyatro ve opera uzmanı Carl Elbert görevlendirilir ve böylece 1927'de kurulması öngörülen tiyatro okulu Devlet Konservatuarı bünyesinde eğitime başlar. Tiyatro okulunun kurulması ile ilgili olarak 2.11.1927 tarihinde Maarif Vekâleti tarafından düzenlenen layihada sahne sanatları için ihtiyaç duyulan sanatkârları yetiştirmek amacıyla bir tiyatro okuluna ihtiyaç olduğu belirtilmiş ve tanzim edilmiş olan Tiyatro Mektebi Talimatnamesi'nde şu hususlara yer verilmiştir:

"1-Memleketimizde sahne sanatlarına lâzım malumat ve münasabete haiz sanatkâr yetiştirmek üzere bir tiyatro mektebi açılmıştır.

2-Bu mektebe orta derece tahsilini bitirmiş ve bünyeleri sahneye elverişli gençler kabul olunur. Kabul imtihanı her sene Eylül nihayetinde başlar.

3-Tahsil müddeti her senenin devre-i tahsili teşrinievvelden (ekim) nisan sonuna kadar devam etmek üzere iki senedir. Burada tahsilini ikmal edenler içinden en çok muvaffak olan talebe Maarif Vekâleti tarafından iki sene müddetle tetkik seyahati yapmak üzere Avrupa'nın büyük tiyatro şehirlerine gönderilir.

4-Tiyatro mektebinin şimdiki on talebenin bir sınıfı vardır. Bu on talebenin nısfı (yarı) kız ve nısfı diğerleri erkek talebedir.

5-Tiyatro mektebinde şu dersler okutulur:

A-Tiyatro (Tiyatro ve tarihi, edebiyat:birinci devre Yunan kadim, Latinlerden senenin ikinci devre: Şekspir ve Molyerden beynelmilel asrî tiyatroya kadar)

B-Tiyatro tatbikat nazariyat (birinci devre:tiyatro ve sahne kaidesi, beynelmilel klasiklerden müntahab (seçilmiş) parçaların temsil suretiyle tatbikatı, ikinci devre Roma etik tiyatrodan asrî tiyatroya kadar muhtelif eserlerin tatbikatı)

C-Ritm (ahenk, evzâ (haller), etvâr (tavırlar), klasik dans)

D-Terbiye-i bedeniye (teneffüs vesaire)

6- Tiyatro mektebinin kabul imtihanlarında muvaffak olan talebelere mektebin devre-i tedrisiyesi (öğretim) olan sekiz ay müddetle (teşrinievvel (ekim)-mayıs) mekteb idaresi tarafından ayda 30 lira ücret verilir.

7- Mektebin müdüriyetini de ifa edecek olan tiyatro muallimi ayda (100), terbiye-i bedeniye ve ahenk muallimi (80) lira ücret alırlar".[160]

3.2.6.Heykel Sanatında İdeolojik Yaklaşım

Müzik ve tiyatroda olduğu gibi, heykel alanında da yabancı sanatçılardan yararlanmak henüz Türk heykeltraşlarının yetişmemesinden kaynaklanır. Devletin talebi üzerine yabancı heykeltraşların yaptıkları ve ulusal bilincin güçlendirilmesine yönelik olarak kentlerin meydanlarına dikilen heykeller ile yakın geçmişin acı günlerini ve zaferle sonuçlanan Ulusal Kurtuluş Savaşı'nı belleklerde canlı tutma amaçlanır. Yabancı sanatçıların yaptığı anıtlarda Atatürk, genellikle at üstünde asker üniforması ile veya sivil kıyafette halkı ezik düşüren bir düzenden çıkararak zafere ulaştıran kahraman olarak ele alınır, örneğin 1925 yılında Türk devletinin davetlisi olarak Türkiye'ye gelen Avusturyalı Heinrich Krippel'in (1883-1945) Sarayburnu'nda yaptığı Atatürk Heykeli (1926) ve Ankara Ulus Meydanı'ndaki Atlı Ata-

türk Anıtı (1927) , dünyanın bir çok ülkesinden anıt siparişleri alan İtalyan Pietro Canonica'ya (1869-1962) ait Ankara Etnografya Müzesi önündeki Atlı Atatürk Heykeli (1927) ve Taksim Cumhuriyet Anıtı'nda (1928) olduğu gibi.[161] Taksim Cumhuriyet Anıtı'nın 9 Ağustos 1928 tarihindeki resmî açılışı nedeniyle, Atatürk ve Mussolini arasında teati edilen telgraflarda Mussolini, "Türkiye Reisicumhuru Gazi Mustafa Kemal Paşa Hazretlerine, Türkiye Cumhuriyeti Abidesinin resmi küşadı İstanbul'da icra edildiği sırada zatı âlilerinize en samimi selâmlarımı göndermek, benim için büyük bir zevktir. Türk milletinin yeni hayatını tebcil eden (yücelten) meşhur İtalyan sanatçılarının eseri, İtalyan hükümeti ve milletinin ahiren (son zamanda) iki memleket arasında aktolunan muahede (antlaşma) ile müeyyidi (kuvvetlendirilmiş), dostane hissiyatına tekabül etmektedir" ifadelerini kullanır. Atatürk'ün söz konusu tebrik telgrafına verdiği yanıt ise şöyledir: "Roma'da Mösyö Mussolini Hazretlerine, Cumhuriyet Abidesinin resmi küşadı münasebetiyle gönderdiğiniz telgrafı aldım. İtalyan millet ve hükümetinin bunda izhar ettiğiniz dostane hissiyatına teşekkür ederim. Bu hissiyat, tamamen Türk millet ve hükümetininkine mutabıktır. Samimi selâmlarımı gönderirim".[162] İtalyan sefirinin de davet edildiği[163] açılışa gelenlerde resmî kıyafet ve silindir şapkanın zorunlu tutulması ve basında açılışa gelenlerin sayıları ile ilgili olarak çıkan yazılar anıtlara verilen öneme işaret eder. Pietro Canonica'nın Taksim Cumhuriyet Anıtı'ndaki Atatürk figüründen küçülterek yaptığı büstler de yurdun her köşesine yayılır.

Pietro Canonica'nın İzmir'de yaptığı Atlı Atatürk Anıtı (1932) da gerek halk arasında ve gerekse basında geniş ilgi uyandırır. Kaidesinde Ulusal Kurtuluş Savaşı ve İzmir'in düşman işgalinden kurtuluşunun işlendiği bronz rölyefin de bulunduğu anıtta Atatürk, at üzerinde asker giysileri içinde tasvir edilmiş olup, sol eliyle atın dizginlerini tutarken, sağ kolunu ileri doğru uzatmış ve işaret parmağı ile Akdeniz'i göstermektedir. Anıt, heykelin formu ve bronz rölyefin üst kısmında yer alan "Ordular ilk

hedefiniz Akdeniz'dir, İleri!" yazısıyla Başkumandanlık Meydan Muharebesi'ne gönderme yaparken, rölyefin alt kısmında yer alan "Büyük Kurtarıcıya İzmir'in Minnet ve Şükranı" ibaresiyle de Atatürk'e beslenen vefanın görsel ifadesi olarak karşımıza çıkmaktadır. İzmir Valiliğinin her ile davetiyeler göndermesi, vapur ve tren ücretlerinde indirim yapması[164] gibi girişimlerinden dolayı, anıtın, 27 Temmuz 1932'de yapılan resmî açılışına çok sayıda kişi katılmış ve İsmet İnönü yaptığı açılış konuşmasında "Gazi ordulara Akdeniz'i gösterirken meydan muharebesinin neticesini değil, Türk milletinin Akdeniz'deki mevkiini işaret etmişti"[165] ifadelerine yer vermiştir. Anıtın açılışında yapılan söz konusu yorum Türkiye'nin coğrafi ve politik konumunun önemine işaret ederken, alt yazıya ihtiyaç duyulması da estetik kaygılardan uzaklaşmanın göstergesidir. İdeolojiyi görselleştirildiği oranda heykel, estetik açıdan değil, ilettiği mesaj açısından önem kazanmaktadır. Zira, Kemalist ideolojinin görselleşmesi olarak kabul edilen heykel, Ulusal Kurtuluş Savaşı'nı ve Cumhuriyet ideallerini belleklerde canlı tutma işlevini yüklenmiştir.

Estetik kaygının ötesinde taşıdığı içerikle önem kazanan ve açık alanlara dikilen anıtlar sayesinde heykel sanatının canlanmaya başlaması, heykele karşı olan zihniyetin değişmesine yardımcı olur. İslâmiyet'teki tasvir yasağının uzantısı olan bu zihniyetin aslında yanlış yorumlardan kaynaklandığını Atatürk şu şekilde dile getirir: "Abidatın şuraya buraya hâtıratı tarihiye olarak rekzinin (dikilmesinin) mugayiri din olduğunu iddia edenler, ahkâmı şeriyyeyi lâyıkiyle tetebbu (inceleme) ve tetkik etmemiş olanlardır. Cenabı Peygamber'in dini İslâmı tesisinden bu ana kadar bin üç yüz bu kadar sene geçmiştir. Hazreti Peygamberin evamiri (emirler) ilâhiyeyi tebliği esnasında muhataplarının kalp ve vicdanında putlar vardır. Bu insanları tariki hakka davet için evvelâ o taş parçalarını atmak ve bunları ceplerinden ve kalplerinden çıkarmak mecburiyetinde idi. Hakayiki (gerçeği) İslâmiye tamamıyla anlaşıldıktan ve hasıl olan kanaati

vicdaniye kuvvetli hâdîsat ile de teeyyüt (kuvvetlenme) eyledikten sonra bir takım münevver insanların böyle taş parçalarına taâbbüdünü (tapınma) farz ve zan etmek âlemi İslâmı tahkir (hor görme) etmek demektir. Münevver ve dindar olan milletimiz terakkinin esbabından (sebepler) biri olan heykeltraşlığı âzami derecede ilerletecek ve memleketimizin her köşesi ecdadımızın ve bundan sonra yetişecek evlâtlarımızın hâtıratını güzel heykellerle dünyaya ilân edecektir".[166] Artık aydın bir kişinin resim ve heykel aracılığıyla Tanrı ile bağ kurması ve özellikle heykele tapması söz konusu olamaz. Bu nedenle resim ve heykel tapınma kavramının dışında kalır. Dolayısıyla Osmanlı döneminde resme oranla hiç gelişmeyen heykel sanatı, aydın bir ulusun gelişmesini sağlayan etmenlerden biri olarak kabul edilir ve ataların anısını yaşatacak heykel örneklerinin ülkenin her köşesine dikilmesi söz konusu olur. Bu uygulamanın en erken örneği olarak Sivas-Erzurum yolu üzerindeki "Osman Gazi" büstünü[167] gösteren Atatürk, çağdaş bir ulus olmak için heykel yapımının ve heykeltraş yetiştirmenin gerekli olduğuna işaret eder.[168] Maarif Vekili Mustafa Necati Bey de heykel sanatının taşıdığı önemi şu şekilde dile getirir: "Yontunun ve resmin Batı dünyasında oynadığı rol gerçekten ve özenle, herkesin dikkatini çekecek kadar belirgindir. Herhangi bir okula gittiğiniz zaman, o okulu kuranların, içinde yaşayanların, ülkenin büyük adamlarının yontusunu görürsünüz. Anılara saygı duygusu Batı'nın eşsiz dayanağıdır. Salonlarda, dersliklerde o okulla ilgili anılar görmemek olanaksızdır. Onun için güzel sanatlarımızın yontuculuk bölümünü kısa bir süre içinde en yüksek etkinliğe getirmek için önlem alacağız. Bu konuda yabancı uzmanlardan yararlanmak zorunda olduğumuzu açıkça söylemeliyiz".[169]

Anıt heykellerde formdan ziyade ideolojik içerik önem kazanır. Kemalist ideolojiyi zihinlerde canlı tutabilmek amacıyla belirli yerlere (özellikle halkın rahatlıkla görebileceği yerlere) dikilen bu anıtlarda yer alan Atatürk'ün dışındaki figürler ise fiziksel gücü ve sağlamlığı yansıtan formlarıyla Türk halkı ile özdeş-

leştirilir. Anıtlarda yer alan figürlerde akademik anlayış hakimdir ki söz konusu biçim anlayışı dönemin Avrupasında da yaygındır. Heykel sanatı bağlamında, akademik anlayış özellikle Almanya'da ırkçı bir yaklaşımı ön plana çıkartırken, Türkiye'de ırkçı olmayan bir milliyetçilik olgusunu vurgular ve kültür politikasına koşut olarak sınıfsız, imtiyazsız ve kaynaşmış bir toplum ideali (köylü, işçi, aydın, asker) söz konusu heykellerde görselleştirilir. Almanya'da bu dönemde yapılan ve resmî sanat anlayışını taşıyan anıtsal heykeller, ideal heykel anlayışının ideolojik içerikle birleştirilmesidir.[170] Almanya'da bu tarz heykelleri ile ünlü Josef Thorak'ın (1889-1952) Ankara'da yaptığı Güven Anıtı'ndaki[171] (1935) figürler de klasik zırhları çağrıştıran bedenleri ile antik etkili olduğu gibi, Türk halkının ne kadar dayanıklı ve güçlü olduğu mesajını da taşır. Anıtın ön cephesinde, güven kavramı ile özdeşleştirilen Atatürk'ün yanında yer alan ve Türk halkını simgeleyen dört figür halkın Atatürk'e duyduğu güveni dile getirmektedir. Anıtın arka cephesindeki yaşlı adam statizmi, genç adam ise dinamizmi simgelerken söz konusu iki figür hem savunmanın sükûnetini hem de savunma için gereken hücumun atılganlık ve canlılığını görselleştirir. Ayrıca yaşlı adam olgun ve ülkeyi idare eden nesli, genç adam ise, gelen genç nesilleri de temsil etmektedir. İkisinin yan yana duruşları, nesiller arasındaki sürekli ve sonsuz bağlılığa, yurdun ve ulusun sonsuzluğuna işaret etmektedir. Figürlerle verilen güven kavramı, çalışan yurttaşları koruyan polis ve jandarmaları işleyen ön ve arka taraftaki kabartmalarla tamamlanmaktadır.[172]

Akademik anlayış, 1925'ten sonra yetişen Ratip Aşir Acudoğlu, Hadi Bara ve Zühtü Müritoğlu gibi Türk heykeltraşlarında da söz konusudur. Yurt dışına gitmelerine rağmen 'yeni'ye değil de, akademik sanat anlayışına bağlı kalmalarının temelinde Batı'daki yeni sanatsal gelişmeleri hazırlayan sosyolojik bağlardan kopuk olmaları yer alır. Ayrıca devletin resmî görüşünün de akademik anlayış doğrultusunda olması da etkili olur. Bu nedenlerle heykel sanatı açısından çağın çizgisi henüz yakalana-

maz. 1937 yılında Türkiye'ye gelerek, Güzel Sanatlar Akademisi'nde hocalık yapan Rudolf Belling de Novembergruppe gibi sanatta özgürlük arayan bir grubun üyesi olsa da, antik anlayışa önem verir. Rudolf Belling, öğrencilerinin akademik formasyonunu tamamlamadan yeni akımların etkisine kapılacaklarından her zaman endişe duymuş, kişisel yorumların geri plana atıldığı bir anlayışı savunmuştur. [173]

3.2.7.Mimarîde Üslûp Arayışları

Heykel sanatında olduğu gibi, mimarlık alanında da yabancı mimarlara görev verme gereksinim sonucu ortaya çıkar. Gerek Sanayi-i Nefise Mektebi ve Mühendis Mektebi'nde mimarlık eğitimi veren ve gerekse uygulayıcı olarak çalışan yabancıların yanı sıra yerel mimarlar da Cumhuriyet'in ilk yıllarında etkin olmuş ve II. Meşrutiyet döneminde ortaya çıkan Ulusal Mimarlık Akımı anlayışı içinde eserler üretmişlerdir. Yeni olma ülküsüyle gelenekseli tasfiye etmeye çalışan kültür politikasına ters düşen bir uygulama ile 1930'lara gelinceye kadar, klasik Osmanlı ve Selçuklu dinî ve sivil mimarîsinden alınan öğelerden yararlanılarak elde edilen eklektik bir anlayış özellikle cephe tasarımlarına egemen olur. Örneğin Kemalettin Bey'in yaptığı Ankara Palas (1927) iki kat yüksekliğindeki sivri kemer üzerine yerleştirilen bezemeli tepeliği, giriş kapısı ve girişin üzerindeki kurşun kaplı ahşap kubbesi ile Selçuklu ve Osmanlı hanlarını anımsatan bir cepheye sahiptir. Yapının orta avlulu, iki katlı merkezi plan şeması, mimarın Harikzedegân/Tayyare Apartmanları'nda (1922) kullandığı plan şeması ile benzerlik gösterir. Blokların ortasında ortak kullanıma açık avlunun bulunması nedeniyle, yüzyıllarca sürdürülen bahçeli ve bağımsız evlerdeki içe dönük yaşam tarzına ters düşen Tayyare Apartmanları'nın plan şeması da açık orta avlu sistemini kullanan eski hanları çağrıştırmaktadır. Bunun yanı sıra, bloklarda yaşayan ailelerin sosyal yaşantı-

sını olumlu yönde etkileyen açık avlulu plan şemasının esin kaynağının Batı'daki çok katlı sosyal konutlar olduğu da iddia edilmektedir.[174]

Kemalettin Bey'in tasarımına göre inşa edilen Ankara Palas'ın temellerini atan Vedat (Tek) Bey'in yaptığı Ankara Çankaya Gazi Köşkü (1924) Eski Büyük Millet Meclisi (1924), Guilio Mongeri'ye ait Ankara Tekel Baş Müdürlüğü (1928), Ulus Türkiye İş Bankası (1929), Arif Hikmet Koyunoğlu'nun Ankara Etnografya Müzesi (1926) ve eski Türk Ocağı Binası (1927) gibi yapılar Selçuklu-Osmanlı mimarlığına gönderme yapan cepheleriyle imparatorluğun son dönemindeki mimarlık anlayışının birer uzantısı olmuştur. Ancak izlenen kültür politikasına ters bir uygulama olan bu mimarlık anlayışının devam ettirilemeyeceği, Etnografya Müzesi'nin inşaat şantiyesini ziyaret eden Atatürk'ün sözlerinden anlaşılmaktadır: "Eski milletler büyük çalışmalar sonunda kendilerine has birer mimarî stil yaratmışlardır. Son asrın sanat çalışma ve düşünmeleri sonunda da modern bir mimarî doğmuştur. Fakat bu modern mimarî de her milletin düşünce ve karakter farklarıyla birbirinden ayrı bir görünüş ve anlamdadır. Bir İtalyan modern mimarîsiyle, bir Alman modern mimarîsi arasında çok değişiklikler vardır. Bu modern mimarîler bütün görünüşleriyle de hangi milletin malı olduğunu anlatmaktadır. Bize de asrın bütün düşünce ve ihtiyaçlarına cevap verecek, ruhlarımızı okşayacak bir modern mimarî lâzımdır. Fakat bu modern mimarî diğer milletlerin taklitçiliği değil, yurdumuza has, Türklüğe özgü bir mimarî olmalıdır. ... Bize orijinal bir modern Türk mimarîsi lâzımdır".[175]

Giderek gündeme yerleşen modern mimarî söylemi, 1930'larda uluslararası bir mimarlık anlayışını ülkeye taşır. Söz konusu tarihlerde Türkiye'ye çağrılan yabancı mimarların uygulamaları ile mimarîye yalınlık, kolaylık, açıklık, ergonomi ve akılcılık ilkeleri getirilir. Uygulamanın yanı sıra yabancı mimarlar eğitim kurumlarında da görevlendirilir. Bu bağlamda Güzel

Sanatlar Akademisi'nde Ernst Egli, Hans Poelzig, Bruno Taut, Martin Elsaesser, İstanbul Teknik Üniversitesi'nde Clemens Holzmeister, Gustav Oelsner, Paul Bonatz gibi mimarlar göreve başlar. Ayrıca Hermann Jansen, Herman Elgötz, Henri Prost gibi şehircilik uzmanları da çalışmalarda bulunmak üzere Türkiye'ye gelirler. Ankara imar planıyla ilgilenen Hermann Jansen'in 10 Teşrinisani (Kasım) 1931 tarihli Cumhuriyet gazetesine verdiği beyanat, başlatılan imar faaliyetlerin yoğunluğunu göstermesi açısından ilginçtir: "Ankara enerjik ellerde şümullü bir şekilde terakki etmektedir. Son zamanlarda Sofya ve Belgrat şehirlerinde de imar faaliyeti başlamıştı. Fakat bu şehirlerin hiçbirisi Ankara'ya yaklaşamamıştır. Bundan başka Ankara'nın tabiî manzarası da çok güzeldir. Coğrafi vaziyet asrî ve modern bir şehrin inşasına çok müsait bulunmaktadır. Ankara pek yakında çok şayanı dikkat ve karakteristik bir şehir halini alacaktır. ... Bugünkü Ankara'nın bütün bu evsafı haiz bir şehir haline getirilmesi için hummalı bir faaliyetle çalışılmaktadır".[176]

Uluslararası mimarlık anlayışı doğrultusunda yapılan yapılarda (Sayıştay (Ernst Egli, 1928-1930), Millî Savunma Bakanlığı (Clemens Holzmeister, 1928-1930), Genelkurmay Başkanlığı (Clemens Holzmeister, 1929-1930), Ankara Orduevi (Clemens Holzmeister, 1930-1933), Cumhurbaşkanlığı Köşkü (Clemens Holzmeister, 1931-1932), Yargıtay (Clemens Holzmeister, 1933-1934), Ankara Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi (Bruno Taut,1937) gibi) kullanım amacına uygunluk ön plana çıktığından, cephelere önem veren anlayıştan uzaklaşılır ve yoğun bezemelerden arındırılmış yalın cepheler gündeme gelir. Kübik kütleler, geniş cam cepheler, düz çatıların önem kazandığı mimarî düzenleme, maziye ait biçimleri çağrıştırmadığı oranda çağdaş olma ülküsünü taşıyan kültür politikası ile örtüşen bir özellik taşır.

Sanattan da yararlanılarak gerçekleştirilmek istenen kültürel değişimin devlet ile halk arasında bir aracı kuruma ihtiyaç göstermesi Halkevleri'nin kurulmasını gündeme getirir.

3.2.8.Halkevleri

Milliyetçilik ve çağdaşlaşma üzerine temellendirilen kültür politikasının uygulanması ve sosyal reformların geniş halk kitlelerine ulaştırılması bağlamında 19 Şubat 1932'de Halkevleri kurulur. Ankara Halkevi'nin açılışında konuşma yapan Aydın mebusu Reşit Galip Bey "davamız millet olarak medeniyet yolunda bir zamandan beri kaybettiğimiz mesafeyi en kısa bir zamanda kazanmak ve medeniyet safında lâyık olduğumuz mertebeye yani en ileriye varmaktır. Halkevleri'nin gayesi bu maksada bağlanacak enerjileri ve hizmet emellerini teşkilâtlandırmaktır"[177] diyerek, toplumun kısa sürede çağdaşlaştırılabilmesinde Halkevleri'ne düşen misyonu açıklar. Türk halkını çağdaş uygarlık düzeyine ulaştıracak sosyal reformlar devletin öncü kadroları tarafından uygulama alanına aktarılırken, kitlelerin yapılan değişiklikleri izlemekte ve anlamakta zorluk çekmeleri, devlet örgütü ile halk arasında bir aracı kuruma ihtiyaç gösterir. Aydın ve halk arasındaki kopukluğu giderecek ve halkı devrim ilkeleri doğrultusunda bilgilendirecek ve eğitecek yeni bir örgütlenmeye ülke çapında ihtiyaç duyulmasında, kültürün millîleştirilmesi sürecinde yetersiz kalan Türk Ocakları'nın[178] kapatılması, çok partili sisteme geçişte Serbest Fırka deneyiminin başarısızlığı ve 1930 dünya ekonomik buhranı etkili olur. Serbest Fırka deneyiminin başarısızlığı sonucunda çıkan kargaşalar Cumhuriyet'in henüz kendi kurumlarını tam olarak yerleştiremediği gerçeğini ortaya çıkartmış,[179] dünya ekonomik buhranı ise devletin ekonomik ve toplumsal yaşama müdahalesinin sertleşmesi sonucunu doğurmuştur. Türkiye'ye de yansıyan dünya bunalımı sonucu, sorun ekonomik açıdan çözülemeyince, ekonomik sarsıntının ülkede büyük tartışmalar yaratmasından kaygı duyan yönetim, ideolojik bir çözüm arar ve devletle halk arasındaki kopukluğu giderebilmek üzere Halkevleri konseptini gündeme getirir.[180]

Milliyetçiliğin bir ideoloji olarak halka yayılması kadar, halk kültürünün aydınlar tarafından araştırılıp, öğrenilmesine hiz-

met eden kitle örgütü olan Halkevleri, Batı'daki örneklere göre yapılandırılır. 1930 Avrupasında toplumsal kalkınmayı örgütlemek amacıylā kurulmuş teşkilatlar söz konusu olduğundan,[181] Avrupa örnekleri incelenir ve özellikle Vildan Aşir Savaşır'ın Avrupa'da halk eğitimi üzerinde yaptığı çalışmalar sonucu Çekoslovak ulusal kültür merkezleri olan sokollar örnek alınarak Halkevleri teşekkül ettirilir. Halkevleri'nin kurulmasında Batı'dan etkilenme olduğu halde, Ankara Halkevi'nin açılışında konuşma yapan Aydın mebusu Reşit Galip Bey, Batı'nın örneklerinin incelendiğini ama hiçbirinin birebir taklit edilmeyerek, Halkevleri'nin yapısının millî ve orijinal olduğunu şöyle savunur: "Talimatname hazırlanmadan önce uzak, yakın bir çok memleketlerin mümasil kültür ve gençlik teşekkülleri tetkik edilmiş, fakat hiçbirisi taklit olunmamıştır. Memleketimizin muhtelif mıntıkaları, içtimai bünyesi, ihtiyaçları... göz önüne alınmış ve 19 yıl millî kültür sahasında çalışmış olan Türk Ocakları'nda geçirilen tecrübelerden istifade edilmiştir. Bu itibarla teşkilât ve mesai programımız tamamile millîdir ve orijinaldir".[182]

Atatürk, "Halkevleri'yle vatandaşa kucak açılmasıyla ülkemizde sosyal devrim yapıldı" derken, Halkevleri'nin kurulmasıyla ülkede bir anlamda yeniden başlayan ulusal kaynaşma dönemine işaret eder. Daha önce Ulusal Kurtuluş Savaşı sırasında yaşanan bu heyecan, şimdi kültürel kalkınma ve aydınlanma uğruna yaşanır ve bu heyecan ekonomik bunalımın sıkıntılarını geri plana atar.[183] Halkevleri'nin saptadığı hedeflere ulaşacağı inancı da Behçet Kemal Çağlar'ın Ankara Halkevi'nin açılışında okuduğu dizelerde dile getirilir:

"Bugün doğan güneşin olmayacak gurubu...
Hedefi gösterecek, yayımızı gerecek,
Bizlere bulut feyzi, şimşek hızı verecek
Halkevleri bugünden büyük yola girecek:
Ne geride kalacak, ne yolda duracağız,

O bizi yürütecek, biz onu saracağız...
Gayeye varacağız".[184]

Ankara Halkevi'nin açılışında Cumhuriyet Halk Partisi Umumî Kâtibi, Kütahya Mebusu Recep Bey, "biz Halkevleri'nin samimi ve bütün Türk vatandaşlarını müsavi şeref mevkiinde gören zihniyetle kurulmuş çatıları altında, bütün vatandaşları toplamağa ve itinalı bir kültür çalışması içinde millî birliğe yükseltmeye azmetmiş bulunuyoruz. ... Bu asırda milletleşmek için, milletçe kütleleşmek için mektep tahsilinin yanında ve ondan sonra mutlaka bir halk terbiyesi yapmak ve halkı bir arada ve birlikte çalıştırmak esasının kurulması lâzımdır"[185] diyerek, Halkevleri'nin millî şuuru güçlendirmek amacıyla formal eğitime katkıda bulunacak kurumlar olduğunu belirtir. Recep Bey'in, nutkunda Halkevleri'nin siyasî bir müessese olmadığı hususunun üzerinde önemle durması da vatandaşlar arasında ayrım yapılmaması ilkesinden kaynaklanır, Halkevleri siyasî görüşü ne olursa olsun tüm yurttaşlara açıktır.

Her ne kadar Halkevleri'nin siyasî bir müessese olmadığı belirtilse de, İsmet İnönü Halkevleri'nin birinci yıldönümü dolayısıyla yaptığı konuşmasında, Halkevleri'nin Cumhuriyet Halk Partisi'nin prensiplerinin ne olduğunu ve söz konusu prensiplerin ülkede nasıl uygulandığını halka ileten merkezler olduğunu vurgular: "Halkevleri Cumhuriyet Halk Fırkası'nın kendi prensiplerinin ne olduğunu ve bu prensiplerin memlekette nasıl tatbik edildiğini her gün halkımıza söylemek için de başlı başına bir merkezdir. Cumhuriyet Halk Fırkası'nın prensiplerini her gün söylemek nasıl tatbik edildiğinden her gün malûmat vermek lâzımdır. Cumhuriyetçi, Milliyetçi, İnkılâpçı ve Devletçi politikasının, bu memleketin halinde inkişafı, emniyeti temin eden, geleceğine en büyük kudreti ve en yüksek itibarı temin edecek bir program olduğuna samimî olarak inanmış olan bizler bu prensipleri ve manalarını yalnız samimî bir hisle bizi dinleyecek olanların hepsine anlatabileceğiz iddiasındayız".[186] Aynı

konuşmada, Halkevleri'nin Cumhuriyet Halk Partisi'nin kültür politikasının aracı olduğu da belirtilir: "Cumhuriyet Halk Fırkası'nın, Halkevleri vasıtasile memleket içinde takip ettiği kültür politikası; bu vasıta ile ilim ve fenni, güzel sanatları yaymak, bu memleketin siyasî, iktisadiyatı hakkında en yeni, en doğru malûmatı ortaya dökmektedir".[187]

Halkevleri'nin Kemalist ideolojinin sosyal bir aygıtı olduğu, kuruluş talimatnamesinin 1. maddesinde de açıkça ifade edilir: "Halkevi C.H.Partisi'nin cumhuriyetçilik, ulusçuluk, halkçılık, laiklik, devletçilik ve devrimcilik prensipleri içinde çalışan bir kurumdur. Halkevleri'nin kapıları partiye yazılı olan veya olmayan bütün yurttaşlara açıktır. Ancak Halkevi Yönkurulu ve şube yönetim komitelerinde üye olabilmek için C.H.Partisi'ne yazılı olmak şarttır"[188] Bu madde ile, Halkevleri yönetiminin parti denetiminde olacağı vurgulanarak, Halkevleri'nin siyasî görüşü ne olursa olsun tüm yurttaşlara açık olduğu belirtilir. Tüm yurttaşlara açık bulanan Halkevleri'nin toplantılarında bulunacaklara özel yerler ayrılmaması ilkesi sosyal eşitlik anlayışından kaynaklanır. Ancak talimatnamenin 19. maddesi "yalnız büyük ulusal Başkan Atatürk'e ve devlet otoritesine saygı beldeği olmak üzere Cumurluk Başkanına, Kamutay Başkanına, Başbakana ve ödevli bulundukları yerlerde İlbay, İlçebay ... ile oranın en büyük komutanına yer hazırlanır"[189] diyerek bazı devlet yöneticilerine istisna getirir.

1949 yılına kadar Cumhuriyet Halk Partisi'nin kültür kolları olarak etkinlikte bulunan Halkevleri, bu tarihten itibaren tüzel kişiliğe kavuşturulur. Tüzel kişiliğe kavuşturulmasında gerekçe olarak, Halkevleri'nin Tesislerine Ait Prensipler adlı talimatnamede çok partili rejime geçiş gösterilir: "19 Şubat 1932 tarihinde Türkiye Cumhuriyeti'nin bânisi Atatürk'ün direktifi ile kurulmuş bugüne kadar C.H.P. kültür kolları olarak çalışan Halkevleri çok partili rejimin icaplarına uyularak C.H.P. tarafından tüzel kişiliği haiz bir tesis haline getirilmiştir".[190] Söz konusu talimatnamede de daha önce tespit edilmiş bulunan amaçlar şu şekilde

dile getirilir: "Atatürk inkılâplarını kökleştirmeğe; Türk millî kültürünü yükseltmeğe, yurdun her köşesinde ilim, fen, sanat, spor, zevk ve ihtiyacını karşılamaya ve halkın umumî bilgisini artırmaya; yurttaşlar arasında millî şuuru, karşılıklı sevgi, saygı ve dayanışmayı, yurt ve topluluk duygu ve ödevlerini beslemeye ve ahenkli bir topluluk hayatı sağlamaya yararlı her çeşit çalışma, hizmet ve yardımda bulunmaktır".[191]

Kültür politikasının uygulanmasına yönelik olarak kurulan Halkevleri etkinliklerini iki misyon üzerine temellendirir: sosyal reformları benimsetmek ve çağdaşlaşmayı sağlayacak kültürel ve sanatsal etkinlikleri yürütmek. Söz konusu iki misyonu gerçekleştirmek için dokuz şubeye ayrılan Halkevleri'nin İçtimai Yardım Şubesi, Halk Dershaneleri ve Kurslar Şubesi, Köycülük Şubesi yetişkin eğitimine verdikleri önemle sosyal reformların yaygınlaştırılmasına hizmet ederken, diğer şubeler sanatsal ve kültürel etkinlikleri düzenleme işlevini yüklenir. Örneğin Ar Şubesi, müzik, resim, heykelcilik, mimarlık gibi alanlarda bezeksel sanatlar ve sairede artist veya amatör unsurları bir araya toplayarak, genç kapasiteleri korumaya ve onların gelişmelerine çalışır (madde 39). İmkânlı olan yerlerde açacağı kurslarla ar sevgilerini çoğaltmaya ve çevrede ar duyuş ve anlayış düzeyini yükseltmeyi hedefler (madde 42). Müze ve Sergi şubesi de Halkevleri'nin bulunduğu yerde resmî müzeler varsa onları zenginleştirmek, eksiklerini tamamlamak; yoksa bunların kurulmasına yardımcı olmak (madde 72) ve gerek Halkevi bölgesinde, gerek yurdun başka taraflarında bulunan ressamlar, heykelciler, mimarlar, hattatlar, tezhipçiler ve bunlar gibi artistlerle tanışarak bunların gönderilme harçları kendilerinden olmak üzere süreli ve süresiz surette gösterilmesini isteyecekleri izerleri Halkevi kurağı içinde halka (madde 79a) tanıtmaya çalışmak gibi misyonları üstlenir.

Kuruldukları günden itibaren etkinliklere başlayan Halkevleri, kuruluş talimatnamesinde belirtildiği gibi tüm yurttaşlara açık olma ilkesini benimser. Halkevleri'nin tüm yurttaşlara açık olması ilkesi, Halkevleri'nin millî ve sosyal kurumlar olarak

tüm vatandaşların müşterek malı olduğu fikrinin toplumda yaygınlaştırılması ve böylece Halkevleri'ne katılımın yoğun olacağı düşüncesinden kaynaklanır. Halkevleri'nin bir kültürel alışveriş merkezleri oldukları basında çıkan yazılarla da desteklenir. Örneğin 25.2.1945 günlü Yeni Asır gazetesinde Halkevleri'nin söz konusu özellikleri şöyle dile getirilir: "Halkevleri millî ve içtimaî birlik amacına, bu her seviye ve her meslekteki yurttaşın tanışarak milletin her çeşit meselelerini serbestçe ortaya atmasındaki faydaya karşılık vermeye çalıştıklarından dolayı onları ... millî ve sosyal kurumlar sayıyoruz. ... Halkevleri her şeyden önce yurtsever, ülkülü bütün vatandaşların müşterek malı olmak davasındadır".[192] Halkevleri'nin "topluluk hayatımıza ne kadar kökten yerleştiklerini, halkın ne kadar öz malı olduklarını anlatmaya kalkmak bile artık lüzumsuzdur. Halkevlerimiz gelişmeye en elverişli, gerçek halk kurumlarıdır"[193] diyen Şevket Rado da Halkevleri'nin toplum tarafından benimsendiğini ifade eder. Oysa yerel halkın Halkevi etkinliklerine katılımı bürokratlara oranla düşük olur, özellikle Anadolu illerindeki konferanslara halk rağbet etmez. Yerel halkın katılımının düşük olmasının Halkevleri'nin yapısından kaynaklanmadığını ileri süren Hıfzı Veldet, herkesin kültür sahibi olacağını beklemenin yanlış olduğunu ifade eder. Hıfzı Veldet'in ifadesiyle, "bazen işitiyoruz: Halkevleri'ne halk gelmiyor, yalnız mektepli ve memurlar geliyor. Hele Anadolu vilâyetlerinde halk konferanslara rağbet etmiyor. Onu getirtebilmek için konferanstan önce bir tiyatro temsili veya bir konser vermek gerekiyor deniliyor. ... Okuyanlar derece derecedir. ... Bunun gibi Halkevleri'ne de kimisi konferans, kimisi konser veya tiyatro için, belki birkaç kişi de etrafındakilere bakmak için gelir. ... Bütün bunları tabiî görmek, hatta önceden düşünmek ve çalışmaları ona göre ayarlamak lâzımdır. ... Böyle davalar uzun vadeli davalardır. Bunlarda yalnız bugünü değil, bilhassa yarını düşünmek gerekir."[194]

Halkevleri etkinliklerinin de etkisiyle kültür ve sanat ortamında görülen hareketlilik , İsmet İnönü döneminde izlenen kültür politikasıyla sürdürülür.

3.3. İsmet İnönü Dönemi (1938-1946)

Tek partili şef sistemlerinin dünya siyasî hayatına hakim olduğu bir dönemde cumhurbaşkanı olan İsmet İnönü'nün, Cumhuriyet Halk Partisi'nin Olağanüstü Büyük Kurultayı'nda partinin değişmez genel başkanı olarak ilan edilmesinde, herhangi bir otorite boşluğunun rejimin sürekliliğini tehlikeye düşürebileceği kaygısı etken olur. İsmet İnönü döneminde, oturtulmaya çalışılan rejimin inkitaya uğramaması için, devrim ideolojisinin temelinde yatan yeniyi oluşturabilmek için eski düzeni olumsuzlama iyice güçlenir. Yapılan ve sürdürülen devrimleri, Osmanlı düzenine karşı yapılan bir mücadele olarak gören İsmet İnönü'ye göre, Cumhuriyet rejiminin en büyük başarısı Osmanlı düzeninin temellerini yıkmaktır. Bu nedenle devrimler Osmanlı'da görülen ıslahat hareketlerinin devamı değildir. İsmet İnönü'nün ifadesiyle, "Osmanlı nizamı son asırların fenni ve içtimai terakkilerine karşı bünyesini, tedrici olarak değişen ve yükselen tekâmülden uzak tutmak gayretiyle, dört duvarı kalın bir hücre içinde kalmış idi. Osmanlı ıslahatçıları hep bu hücre içinde çalıştılar. Bütün ıslahat teşebbüsleri, muvaffak olanları ile beraber, hep o hücrenin duvarları arasındaki sahaya münhasır kaldı. Türk milletini, aradığı yaşayış ufuklarından kalan duvarlara ayırmak tertibi içinde vuku bulan bu çırpınmalar Türk milletinin kurtuluş davası ile münasebettar olamazdı. Bunun içindir ki, Türk inkılâbının hamleleri, Osmanlı ıslahat ve hatta ihtilâl hareketinin devamı ve tekâmülü değildir".[195] Her ne kadar devrimler Osmanlı'da başlayan ıslahat hareketlerinin devamı olarak görülmese de, modern bir toplum oluşturmayı hedefleyen Cumhuriyet rejimini kuran, Osmanlı döneminde yetişen aydın zihniyettir. Örneğin, 1921 parlamentosunda, yeni seçilenlerin yanı sıra, son Osmanlı Mebusan Meclisi üyeleri de yer aldığı gibi, Cumhuriyet'in temel bürokrat kadrosu da Osmanlı kaynaklıdır.

Siyasî alanda tek şef, tek parti anlayışının hakim olduğu bu dönemde Atatürk dönemi kültür politikasının temel ilkelerinden çağdaşlaşma daha önem kazanır, kültür alanında olumlu

gelişmeler olur. Ülkenin ihtiyacı olan kalkınmanın çağdaşlaşma ile mümkün olabileceği anlayışı Batı'nın kültür kaynaklarına inmeyi gündeme getirmesi kültür politikasına dinamizm kazandırır.

Kültür politikası bağlamında, Ziya Gökalp kaynaklı yekpare ve saf ulusal kültür kuramı etkisini giderek yitirir ve kendi sınırları içine çekilmiş ulusal kültür kavramı yerini Batı'ya daha açık bir anlayışa bırakır. "Kendimize ve kendiliklerimize dönmek bahsi geçtiği vakit, ... Anadolu'ya, İstanbul'un, Bursa'nın ve Edirne'nin eski mahallelerine çekilmek ve artık tamamıyla kendimize kapanmak gibi bir zan hâsıl oluyor. Bu sakat bir görüştür. ... Kendimize ve kendiliklerimize dönmeği ... asıl olduğu gibi görürsek diyebiliriz ki: Avrupa medeniyetinin ortasında her milletin bir hüviyeti vardır, biz de o dairede bir hüviyet olmayı özlüyoruz"[196] diyen Yahya Kemal, ulusal kültürün yekpare bir özdeşlik olmadığını dile getirdiği gibi, Türkiye'nin bir bütün olarak gördüğü Batı medeniyeti içinde yer alması gerektiğini ileri sürer. Batı-Doğu, usul-öz arasındaki katı ikiliğin kaldırılmasını, 1939'da Maarif Vekili olan Hasan Ali Yücel de destekler. Maarif Vekili olmadan önce, 1932 yılında Mevlâna'nın Rubâileri ve Goethe'nin Bir Dehânın Romanı adlı eserlerini yayımlayan Hasan Ali Yücel, "Ben Doğu ve Batı diye bir ayrılık görmüyorum. İnsan eseri, insan ruhunun iştiyakları, kayguları, korkuları zamana ve zemine göre değişse de özünde bir ayrılık varsa o, tutulan yol ve usuldendir. Garplı kafasının metoduyla duymasak şarklıda bu özü bulmamız güç olurdu. Mesela Mevlâna'nın Fîhi mâ fîhi (İçindeki İçinde) kitabını Goethe'nin Eckerman'la Konuşmaları gibi okuyorum. İkinciyi okumaya alışmasam, kim bilir birinciyi şimdikinden daha az başarı ile söktürebilirim"[197] diyerek usul-öz ikiliğinde uyumlu bir bireşim öngörür.

3.3.1.Türk Hümanizması

Batı'nın usulünü Doğu'nun özü ile uyumlu bir bireşime kavuşturma girişimlerin başladığı bu dönemde, Türkçülük anla-

yışına da değişik yorumlar getirilir. 5.8.1942 tarihli I.Saraçoğlu Hükümeti'nin programında yer alan "biz Türküz, Türkçüyüz ve daima Türkçü kalacağız. Bizim için Türkçülük bir kan meselesi olduğu kadar ve lâakal (ondan aşağı olmayan) o kadar vicdan ve kültür meselesidir. Biz azalan ve azaltan Türkçü değil, çoğalan ve çoğaltan Türkçüyüz. Ve her vakit bu istikamette çalışacağız"[198] ifadelerinde de görüldüğü gibi, Türkçülüğün aynı zamanda bir kültür sorunu olduğu anlayışı hakim olur ve Türklerin dünya üzerindeki en eski uygar toplumlardan biri olduğu konusunda farklı görüşler ortaya çıkar. Uygarlığın kaynağı olarak Mezopotamya ve Anadolu'yu görme tezine karşı Batı medeniyetinin kaynaklarının Yunan-Latin uygarlıklarına dayandığı görüşü ortaya atılır. Medeniyetin kaynağının eski Yunan olduğu anlayışı, 1914'lerde Yakup Kadri, Yahya Kemal gibi edebiyatçıların da savunduğu bir görüştür. Yakup Kadri, medeniyetin temeli olarak eski Yunan'ı ve onun mirasını devralan Roma'yı görmüş, Homeros'un da Yunan'ın ilk ve en büyük şairi olması nedeniyle medeniyet adına ne varsa hepsinin kaynağının Homeros olduğunu iddia etmiştir. Nev-Yunanî olarak adlandırılan bu anlayışı Yahya Kemal de benimsemiş ve Avrupa medeniyetinin kaynağını eski Yunan'a dayandırmıştır. Nev-Yunanî anlayışı şiddetli tepki uyandırmış ve özellikle İslâmcı ve Türkçü çevrelerin eleştirilerine hedef olmuştur. Hatta Yahya Kemal bu bağlamda karikatürlere konu olur, örneğin sırtında bir harmaniyle eski bir Yunanlı olarak tasvir edildiği Sedat Nuri'nin çizdiği bir karikatürün alt yazısında, "Bir Şair-i Nev-Yunanî. Eş'âri matbu değildir. Omiros gibi kendi okur!"[199] ibareleri yer alır. Yahya Kemal, Yakup Kadri ile birlikte 'Beyaz Türkçe' dedikleri üslûpları nedeniyle de eleştirilere hedef olurlar. Nev-Yunanî anlayışında romantik yaklaşımla edebî yön ağır basarken, Hasan Ali Yücel hümanizması ana kaynaklara ulaşıp, Batı düşünce formlarını kavrayarak çağdaşlaşmayı temellendirmeyi hedefler.

Batı uygarlığını ilk kaynaklarından öğrenebilmek ve çağdaşlaşmayı ülke çapında gerçekleştirebilmek amacıyla, Batı kültürünün ünlü yapıtlarının Türkçe'ye kazandırılması gündeme ge-

lir. Klasikler Hareketi olarak adlandırılana bu faaliyet için "Garp kültür ve tefekkür camiasının seçkin bir uzvu olmak dileğinde ve azminde bulunan Cumhuriyetçi Türkiye, medeni dünyanın eski ve yeni fikir mahsullerini kendi diline çevirmek ve âlemin duyuş ve düşünüşü ile benliğini kuvvetlendirmek mecburiyetindedir"[200] diyen Hasan Ali Yücel, çeviri hareketlerinin Batı uygarlığına intisap etmeyi kolaylaştırıcı işlevine işaret eder. Tüm yazın ve düşün ürünleri dünya uygarlıklarının ortak zenginliği olduğundan, çağdaş uygarlığa ulaşabilmek için bu mirastan pay almak gereklidir. Pay almayı gerçekleştirecek olan ise farklı diller arasında iletişim sağlayan çeviridir. "Kapalı bir kültürde mahpus kalmayarak insanlığın ortak kültür kaynaklarına gitmek"[201] çeviri etkinlikleri ile söz konusu olacağından, I.Yayın Kongresinden (2 Mayıs 1939) sonra bakanlık bünyesinde Tercüme Bürosu kurulur (1940). Yazın, bilim ve sanat alanında hedeflenen gelişmelerin gerçekleştirilebilmesi için, Batı ve Doğu kültürlerinin ünlü yapıtlarının Türkçe'ye çevrilmesinin gerekli olduğu düşüncesiyle kurulan Tercüme Bürosu, çok sayıda eseri Türkçe'ye kazandırır. Bu bağlamda ilk üç yılda 39 Yunanca, 38 Fransızca, 10 Almanca, 8 İngilizce, 6 Latince, 2 Rusça eser ve 5 İslâm klasiği, Türkçe'ye çevrilir. "Hümanizma ruhunu anlama ve duymada ilk aşama, insan varlığının en somut anlatımı olan sanat yapıtlarının benimsenmesidir. Sanat dalları içinde edebiyat, bu anlatımın düşünce öğeleri en zengin olanıdır. Bunun içindir ki bir ulusun, diğer ulusların edebiyatlarını kendi dilinde, daha doğrusu kendi düşüncesinde yinelemesi; zekâ ve anlama gücünü o yapıtlar oranında artırması, canlandırması ve yeniden yaratması demektir. İşte çeviri etkinliğini, biz bu bakımdan önemli ve uygarlık davamız için etkili saymaktayız"[202], ifadeleriyle Hasan Ali Yücel, çevirilerinin kişilerin düşünce yönünden gelişmelerinde etkili olacağına işaret eder. Hasan Ali Yücel, 3 Temmuz 1941'de Ankara Devlet Konservatuarı'nın ilk mezunları için düzenlenen diploma töreninde yaptığı açılış konuşmasında Türk hümanizmasını şöyle açıklar:

"Bir gün bizim bütün insanlığın idrak edeceğine inanmış bulunduğumuz Türk hümanizmasının yepyeni bir safhası, Devlet Konservatuarı'nın bağrında doğmaktadır. Türk hümanizması beşer eserine istisnasız kıymet veren, ona zamanda ve mekânda hudut tanımayan hür bir anlayış ve duyuştur. Hangi milletten olursa olsun insanlığa yeni bir düşünüş, yeni bir duyuş getiren her esere bizim yüreklerimizin besleyeceği his, ancak saygı ve hayranlıktır.

Biz bu saygı ve hayranlık duygumuzu nazarî bir bakışla değil, yaparak ve yaşayarak, kendimizin kılarak ifade ediyoruz.

Müellif bizden olmayabilir, bestekâr başka milletten olabilir. Fakat o sözleri ve sesleri anlayan ve canlandıran biziz. Onun için Devlet Konservatuarı'nın temsil ettiği piyesler, oynadığı operalar bizimdir, Türk'tür ve millîdir".[203]

Klasikler hareketi, ülkenin kültür seviyesinin yükseltilmesine hizmet edeceği düşüncesiyle desteklenir. Zira ülkenin refahı ve ekonomik kalkınması kültür seviyesinin yükseltilmesi ile ilişkilendirilir ve bu husus hükümet programlarına da yansır. "Memleketimizin maddi refahı ve iktisadî kalkınması ancak kültür seviyemizin bunlarla muvazi olarak yürümesile mümkün olacaktır" ifadelerinin yer aldığı I.Saydam Hükümeti'nin 27.1.1939 tarihli programında, millî ruhun güçlenmesinde rolü olan tarih ve dil konusundaki girişimlerin daha da etkin hale getirileceği belirtilerek, hükümetin amacının Cumhuriyet'e ve inkılâplara sadık gençler yetiştirmek olduğu vurgulanır.[204] Söz konusu amaca ulaşmak için maarif işlerine verilen önem, 15.3.1943 tarihli II.Saraçoğlu Hükümeti programında da devam eder. II.Dünya Savaşı'nın neden olduğu ekonomik sıkıntıyı, dar ve mahdut gelirlilere un (her ay nüfus başına ikişer kilo), şeker (her ay nüfus başına 600 gr), ayakkabı, elbiselik kumaş vererek hafifletmeye çalışan hükümet, "en büyük ilaveyi maarife yaptık, buraya konan para geçen seneye nazaran 14,5 milyon lira fazladır. Diğer bir tabirle on sene evvel on milyon lira olan maarif bütçesi gelecek sene 43 milyon olacaktır"[205] diyerek, olumsuz koşul-

larda bile eğitimin ihmal edilmeyeceğini vurgular. Maddi sıkıntı içinde bulunulan böyle bir ortamda eğitim gören öğrenci sayısındaki artış (yüksek tahsil talebesi on sene evvel 7000 iken 16600'e, lise talebesi on sene evvel 6800 iken 30000'e, ortaokul talebesi on sene evvel 35000 iken 100000'e, ilk tahsil talebesi on sene evvel 525000 iken 970000'e, Güzel Sanatlar Akademisi talebesi on sene evvel 157 iken 547'ye, Konservatuar talebesi altı sene evvel 68 iken 147'ye çıkar) kültür seviyesinin yükselmesi için eğitime verilen öneme işaret eder.

Öğrenci sayısının yanı sıra yayınların da arttığı bu dönemde, yayınların okuyucu kitlelerine ulaştırılması görevini yüklenen Millî Eğitim Bakanlığı, belli yerlerde satış yeri kurar ve her türlü yayının okuyucu için hazır bulundurulacağı millî kütüphane tesisini gündeme getirir. Millî kütüphane kurulması ile ilgili olarak 7.8.1946 tarihli Recep Peker Hükümeti'nin programında şu ifadelere yer verilir: "Ankara'da büyük millî bir kütüphanenin kurulması için gereken çalışmalara hemen başlanacak ve memlekette artan okuma alakasını karşılayıcı kitaplıklar açılması ve mevcutların geliştirilmesi planlanacaktır".[206] Programda yer alan, millî kütüphane kurma fikri, 16 Ağustos 1948'te uygulamaya geçirilir.

3.3.2.Mimarîde Millîlik Söylemi

İsmet İnönü döneminde devlet, toplumsal değişimi sağlamak ve sürdürmek için her alanda itici güç olmaya devam ettiğinden, sanat alanında da desteğini sürdürür. Sanata yapılan devlet desteğine rağmen gerek mimarîde ve gerekse plastik sanatlarda millî bir sanatın oluşturulamadığı kaygısı sanatçıları harekete geçirir. Mimarîde millî sanatın oluşamamasını, önemli yapı etkinliklerini ve eğitimi yürüten yabancı mimarlara bağlayan görüş, Batı'da görülen milliyetçilik akımlarına koşut olarak, Türkiye'de de ulusal bir mimarlık anlayışının yaratılmasını öngörür. 1930-1940 yılları arasında yerli mimar sayısı arttıkça ya-

bancı mimarlara karşı tepkiler giderek büyür. Söz konusu tepkilerin nedeni, yabancı mimarlar elinde Türk mimarîsinin benliğini ve ifadesini yavaş yavaş kaybettiği ve Türk mimarîsinden uzaklaşıldığı anlayışıdır. Bu anlayışa göre, ulusal mimarî ancak Türk mimarlar tarafından oluşturulabileceği için, eski devir Türk mimarîsinin yerel mimarlar tarafından iyice araştırılması gerekir. "Eski Türk sivil mimarîsinde, bugünkü modern binalarda aranan sadelik ve rahatlık esasen mevcuttur. Ferah evler, geniş odalar, manzaraya, havaya açılan pencereler... Modern mimarînin istediği esaslar da bunlar değil midir? O halde modern Türk mimarîsinin temelleri eski mimarîmizde esasen mevcuttur, onu asrın ihtiyaç ve icaplarına göre, şuurlu bir surette, şekillendirmek genç Türk mimarlarımızın vazifesi olmalıdır"[207] anlayışı ulusal mimarînin oluşturulmasında yerel mimarlara önemli bir misyon yükler. Özgün ve modern çizgilerle Türk mimarîsinin gerçekleştirilmesinde yerli mimarların gösterecekleri başarının sırrı ise, onların taşıdıkları millî duyguya bağlanır: "Türk mimarları her türlü ecnebi mütehassıstan daha muvaffakiyetle bu işi başarabilirler, çünkü onlarda Türk'ten gayrisinde bulunmayan çok kuvvetli bir muvaffakiyet sırrı vardır: Millî duygu".[208]

Gerek yabancı mimarlara karşı oluşan tepkiler ve gerekse 1934 yılında Güzel Sanatlar Akademisi'nde başlatılan Millî Mimarlık Seminerleri'nin etkisiyle, 1940 yılından itibaren milliyetçilik ve halkçılık ilkeleri doğrultusunda millî biçem arayışına girilerek, devletin de bu konuya sahip çıkması istenir. 1944'te düzenlenen Millî Mimarî Anketi'nden çıkan sonuç da mimarîye devlet himayesinin gerekli olduğu yönündedir.Tek bir elden yapı etkinliklerin yürütülmesi ve mahalli ve millî karakteri denetleyecek bir hakem heyetinin kurulmasının da gündeme getirildiği bu dönemde özellikle resmî binaların millî biçeme kavuşturulmasında devletin yol gösterici olması vurgulanır.[209] Devletin bu sorunu ciddi bir ilgi ile takip etmesi ve gereken tedbirleri alması gerektiği yerli mimarların birleştiği bir görüş olur. Zira mimarî sırf şahsa hizmet eden bir konu olmaktan çıkmış, bir millî

kültür davası haline gelmiştir. Genel kanı mimarların söz konusu kültür davasına hizmet etmeleri ve belirlenecek çerçeveler dahilinde mimarî formları yaratmaya çalışmalarıdır.[210]

3.3.3. Yabancı Heykeltraşlara Tepki

Mimarîde olduğu gibi heykel sanatında da millî bir sanatın oluşmadığı ve plastik sanatların yeterince gelişmediği kaygıları söz konusudur. Zühtü Müritoğlu, bunun nedenini sanatçılarda aramanın yanlış olduğunu ifade eder ve Batı sanatında kısa sürede çok değişik akımların ortaya çıkmasına işaret ederek, tüm dünyada bir sanat buhranı olduğunu belirtir. Sanat buhranının nedeninin ise akademik-modern tartışmasından ziyade, resim ve heykelin günlük yaşamdaki yerlerini kaybetmeleri gerçeğinden kaynaklandığı görüşündedir. Resimle heykelin mimarîden ve eşyadan tamamen ayrı düşünülmeye başlanması, söz konusu iki sanatın gelişmesine ve ilerlemesine engel olmuştur. Binalarda ve eşyada her gün görülen resim ve heykelin ancak müzelerde görülmeye başlanması, rasyonalist mimarînin sadelik anlayışı, ressam ve heykeltraşın toplumdaki rollerini azaltmıştır. Zühtü Müritoğlu'na göre resim ve heykel sanatının gelişmesi için Batı'yı örnek almaya gerek yoktur sadece onları binalara, evlere sokmak gerekir. Resim ve heykelin, yaşantının içine alınarak halk tarafından benimsenmesinden sonra millî sanat oluşur. Türk halısı, Türk çinisi olmasının nedeni halkın bunları yaşantısına almasından kaynaklandığından, millî sanatı oluşturmak için şekil, renk, mevzu gibi unsurlarla uğraşmadan önce, sanatın halkın benliğine işlemesine çalışılmalıdır.[211] Millî sanatın oluşabilmesi için, öncelikle halkın daimi bir sanat havası içinde yaşamasını sağlamak ve sanatçıyı bu gayeye doğru çalıştırmak gerekir. Bu suretle meydana gelecek sanat hareketi, millî sanatın doğmasında başlıca etmen olur. Bu şekilde oluşacak millî üslûp ne mazinin tekrarı ne bir ideolojinin propagandası olur, aksine toplumun tüm özelliklerini, zevkini, hayat anlayışını ifade edecek bir üslûp olur.[212]

Heykel sanatında millî bir anlayışın yerleşmemesinin bir nedeni de mimarîde olduğu gibi yabancı heykeltraşların etkinlikleridir. Yabancı-yerli heykeltraş tartışması özellikle Barbaros Hayrettin Paşa'nın Beşiktaş'taki türbesinin önüne heykelinin dikilmesi gündeme gelince kuvvetlenir. Meydan düzenlemesi Fransız şehircilik uzmanı Henri Prost tarafından yapılan heykelin dikileceği mekânda hem fikir olan sanatçılar, heykelin yabancı bir heykeltraşa yaptırılması ihtimaline şu kaygıyla karşı çıkarlar: Türk denizciliğini ve tarihini bilmeyen bir elden çıkması. Basında çıkan yazılar da bu fikri destekler niteliktedir: "Barbaros'un heykelinin dikilmesi, şüphe yok ki yerinde ve iyi bir harekettir. Yalnız, ben buna şimdilik pek taraftar değilim, Zira heykeli tutacaklar, yine bir ecnebi heykeltraşa sipariş edecekler ve Türk tarihine, Türk denizciliğine âşina olmayan bir elden çıkacak kötü bir eser, Türk sanatkârlarındaki Barbaros yaratmak idealini kıracaktır".[213] Tartışmalar yerli sanatçılar lehine sonuçlanınca, Zühtü Müritoğlu ve Ali Hadi Bara görevlendirilir. Heykelin 20 cm büyüklüğündeki taslağından son şekli verilinceye kadar her türlü aşamasını bizzat yakından takip eden Zeki Faik İzer'e göre, Barbaros Anıtı, stilize edilmiş kadırga başı formundaki kaidesi, yanlardaki Preveze muhaberesini ve Kanuni Sultan Süleyman'ın Barbaros Hayrettin Paşa'yı temsil eden alçak kabartmaları, Barbaros Hayrettin Paşa'nın iki levent arasında yer alması nedeniyle form güzelliğinin anlamla bütünleştiği bir örnektir.[214]

Heykel sanatında, millî ruhun Türk sanatçılar tarafından yansıtılabileceği düşüncesini, Anıtkabir heykel ve kabartmaları (1944-1953) için oluşturulan jüri de paylaşır. Jüri başkanı Rudolf Belling, Anıtkabir heykel ve kabartmalarının konularının tamamen millî olduğunu, Türk tarihinden alınan bu konuları en içtenlikle, en iyi duyarak, ancak Türk sanatçılarının dile getirip canlandırabileceklerini[215] savunarak, millî ruh bağlamında Türk sanatçılarının önemini vurgular. Bu nedenle yalnızca Türk sanatçılar arasında düzenlenen yarışma sonucu, İlhan Koman, Zühtü Müritoğlu, Ahmet Kenan Yontuç, Hakkı Atamulu, Hüse-

yin Özkan ve Nusret Suman seçilerek, Anıtkabir heykel ve kabartmalarının yapımı için görevlendirilir. Jüri, Anıtkabir'de Şeref Holü'ne çıkan merdivenin iki yanında yer alan zafer kabartmaları için, sanatçıların Atatürk'ün "Hattı müdafaa yoktur, satıh müdafaa vardır" ve "Ordular ilk hedefiniz Akdeniz'dir, İleri" emirlerinden ilham almalarını ister ve bu şekilde hareket eden İlhan Koman, doğu kanat için Sakarya Savaşı'nı, Zühtü Müritoğlu da batı kanat için Başkumandanlık Meydan Savaşı'nı tema alan kabartmaları hazırlar. Sakarya Savaşı kabartmasında yer alan figürler, düşman istilası karşısında kadın erkek, yaşlı genç tüm halkın dayanıklılığını ifade ederken, halkın üzerinden uçarak gelen ve Atatürk'e çelenk sunan zafer meleği, savaş sonunda elde edilen zafere bir göndermedir. Başkumandanlık Meydan Savaşı kabartması da savaşın herhangi bir anını değil, millî güç ile kazanılan zaferi temsil etmektedir.[216]

Yerli-yabancı heykeltraş tartışmasının gündemde olduğu bu dönemde, İsmet İnönü'nün atlı heykeli Rudolf Belling'e ısmarlanır (1940). Mimar Feridun Akozan ve Mehmet Ali Handan tarafından yapılan ve Atatürk'ün II.İnönü zaferini kutlamak için çektiği telgraf metni ile İsmet İnönü'ye İstanbul şehrinin sevgi ve saygısını belirten bir kitabenin yer aldığı kaidesinin ön cephesinde 3 metre yüksekliğinde, bir elinde defne dalı, diğer elinde meşale tutan ve gelişen Cumhuriyet'i simgeleyen genç bir erkek figürü de bulunan atlı heykel 1944'te tamamlanır. Anıt Taksim'deki Topçu Kışlası'nın yıkılmasıyla elde edilen arazinin düzenlenmesi sonucu oluşturulan alana konulmak üzere yapılmışsa da, politik nedenlerden dolayı[217] yerine yerleştirilememiş, İstanbul Belediyesi'nin 1982 yılında almış olduğu bir kararla Taşlık Parkı'nda İsmet İnönü'nün evinin önüne dikilmiştir.[218]

Heykel sanatı bağlamında gündeme gelen bir diğer husus, Sultanahmet Meydanı'nın Marmara'ya doğru genişletilerek oluşturulacak taraçaya bir inkılâp abidesi tesis etme projesidir. 1944 yılında Hasan Ali Yücel'in başkanlığında İstanbul'un Fethinin 500'üncü Yıldönümü Hazırlık Heyeti'nin hazırladığı progra-

ma göre, inkılâp abidesinin yanı sıra, Milletlerarası İstanbul Sergisi düzenlenmesi, Fatih'in ordugâhının sur dışında canlandırılması da söz konusu olur. İmar işleri İstanbul Belediyesi'ne havale edilir ve "belediye hizmet binasının, tiyatro ve kültür tesislerinin yapılması, surların, Yedikule'nin, Rumeli Hisarı'nın, Fatih, Süleymaniye, Haseki külliyelerinin, sebil ve çeşmelerin onarılması, Okmeydanı'nın tarihi kimliğine göre tanzimi" programda yer alır. Ön çalışmalar yapıldıktan sonra ise, "böyle muazzam bir projenin ve hazırlığın Hristiyan âleminin Türkiye aleyhine dönmesine yol açabileceği" ileri sürülerek proje onaylanmaz.[219]

Gerçekleştirilemeyen bir diğer proje, Berlin ve Roma stadyumlarında olduğu gibi, İnönü Stadyumu'nun da heykel ve kabartmalarla bezenmesidir. 1939 yılında İtalya'dan davet edilen Vietti Violi ile Fazıl Aysu ve Şinasi Şahingiray'ın birlikte hazırladığı proje uyarınca, Dolmabahçe Sarayı'nın arkasında, saraya ait has ahırların bulunduğu alan üzerine inşa edilen İnönü Stadyumu'nun (1947), Dolmabahçe Sarayı'na bakan yüzündeki büyük demir kapısının iki yanındaki duvara yerleştirilmesi planlanan tunç rölyefler ve iki küçük kulenin üzerine konulması tasarlanan disk ve cirit atan sporcu heykelleri yapılmamıştır.[220]

Millî sanat anlayışının yoğun bir şekilde tartışıldığı İsmet İnönü döneminde, bir yandan millî sanatı oluşturacak sanatçıların toplumu yakından tanımaları amacıyla Anadolu'ya ressamlar gönderilir diğer yandan köylünün kültür seviyesinin yükseltilmesi için düzenlemeler yapılır. 9.7.1942 tarihli I.Saraçoğlu Hükümeti, Türkiye nüfusunun çoğunluğunu oluşturan köylünün kültür seviyesinin yükseltilmesi gerçeğini şu şekilde dile getirir: "Türk milletinin her gün biraz daha refaha kavuştuğunu ve bilhassa Türk köylüsünün her gün biraz daha yükseldiğini anlamak ve köylü ile bilgi ve toprağı birleştiren bir ideale doğru yürüdüğümüzü görmek istiyoruz. Hepimiz bu idealin yolcularıyız"[221]. Söz konusu ideali gerçekleştirmek için ortaya çıkan kurum ise Köy Enstitüleri'dir.

3.3.4.Köy Enstitüleri

Cumhuriyet'in ilk yıllarında yapılan kültürel alandaki reformlar, geleneksel köy hayatında bir değişiklik yapmamasına karşın, kentlerde olduğu gibi köylerde de modernleştirme bağlamında toplumsal değişim yapılması yolunu açar. Kökten değişim için başvurulan Halkevleri çalışmalarının kentlerde nispeten başarılı olup, köylerde başarısızlığa uğraması, köye özgü bir kurumun oluşturulması fikrini gündeme getirir. Köylüyü kentteki Halkevi'ne çekme girişimi sonuç vermeyince, köylere bizzat gitmek söz konusu olur. Köylere bizzat gidilmesi köy gerçeğinden ne kadar uzak kalındığını ortaya çıkarır ve köylünün katılımı ile köyün sorunlarını çözerek onun yaşam düzeyini yükseltmek düşüncesi Köy Enstitüleri'nin kurulmasındaki itici güç olur.[222]

17 Nisan 1940 yılında 3803 sayılı kanun uyarınca kurulan Köy Enstitüleri, inceleme, araştırma ve yönlendirme merkezleri olarak düzenlenir. Köy Enstitüleri'nden önce, Maarif Vekili Mustafa Necati, köylerin sosyal, kültürel ve ekonomik gereksinimlerini göz önüne alarak, köye göre öğretmen yetiştirmeyi amaçlayan Köy Muallim Mektepleri'ni kurmuştur.[223] Köy Muallim Mektepleri'nin yetersiz kalması, altı aylık öğrenim süresi olan Köy Eğitmen Kursları'nı gündeme getirir (1937). Söz konusu kursların da köy kalkınmasını çözümleyememesi sonucunda, 1935 yılında İlköğretim Genel Müdürlüğü'ne getirilen Hakkı Tonguç zamanında Köy Enstitüleri projesi hazırlanır ve uygulamaya geçirilir.

Köy Enstitüleri'nin kurulmasını Çiftçiyi Topraklandırma Yasa Tasarısı (1935) ile irtibatlandıran görüşe göre, tasarının ortaya attığı çiftçi ocaklarının yönlendirilip kontrol edilmesini sağlayabilmek ancak köylüleri merkeze bağlamakla olasıdır. Topraksız köylüyü toprak sahibi yapmak ve büyük toprak sahiplerinin gücünü kırarak, köylüleri devlete ve rejime ekonomik ve toplumsal bağlarla daha sıkı bağlamak amacını güden tasarı, iki ana temele dayandırılır: Çiftçiye toprak dağıtmak ve çiftçi ocak-

ları kurmak. Çiftçi ocakları 30 ile 500 dönüm arasında değişen topraklar için kurulacak işletmelerdir. Her ailenin kurabileceği ancak miras nedeniyle bölünmesi veya satılması yasaklanan ve ocak üyelerinin ocağın emrinde çalışmak zorunda olması nedeniyle demokratik kuruluş özelliğine sahip olmayan çiftçi ocaklarının, yönlendirilip kontrol edilmesi için, partiyi destekleyebilecek güvenilir köy öğretmenlerine ihtiyaç duyulmuştur. Köy öğretmenine güvenilebilmesi için, onun, her şeyi ile rejimin ve partinin ilke ve görüşleriyle yetiştirilmesi söz konusu olur. İşte Köy Enstitüleri bu tip öğretmeni yetiştirecek kurumlar olarak planlanır ve Cumhuriyet Halk Partisi Köy Enstitüsü mezunlarını köyde rejimin ve parti ilkelerinin koruyucusu olarak görür.[224]

Halka dayanan bir devletin, halkın yaşadığı her yerde bir sözcüsünü bulundurması ve bu sözcünün yetiştirilmesi amacıyla kurulan Köy Enstitüleri, köy kökenli öğretmenler yetiştirir. Zira rejimin sözcüsü olacak bu öğretmenlerin köyde kalabilmesi için, köylü olması ve köyün yaşamına katılması gerekir. Rejimi koruyacak ve yaşatacak kadroların yetiştirilmesi ve yerleştirilmesi konusunda ilginç bir deneme olan[225] Köy Enstitüleri yeni bir öğretmen tipi yaratmaya çalışarak, dış dünyaya açık laik bir eğitimden yana olur. Aynı zamanda Köy Enstitüleri'nde planlanan eğitim, köylünün alışık olduğu imece usulü ile benzerlik gösterir. Yerel şartlara uygun olarak kurulan enstitülerde eğitim ve birlikte iş görme söz konusu olur. Bir kişiyi doğup büyüdüğü bir köye yerleştirmek için yetiştiren tek kurum olan Köy Enstitüleri, eğitim ve iş görmeyi köylünün yaşam seviyesini yükselterek toplumu değiştirmek amacıyla birleştirir.

"Toplum değişmedikçe fert değişmez" görüşünde olan Köy Enstitüleri'nin kurucusu Hakkı Tonguç'a göre, laik eğitimin içeriğini toplumun ekonomik sistemi tayin eder. Batı'da Endüstri Devrimi'nin sonucu ekonomik şartlarda meydana gelen değişiklik, nüfusun alışık olmadığı işler için belirli usullere göre eğitilmesi sorununu gündeme getirmiştir. Modern makine endüstrisi, eğitimsiz fertlerin çalıştırılmasını ekonomik olmayan bir iş

haline getirince, işçilerin eğitilmesi bir zorunluluk olmuştur. Böylece endüstrileşen toplumlarda işçi kesiminin eğitimi okullar tarafından sağlanır. Türkiye'nin bir tarım toplumu olması ve nüfusunun çoğunluğunun köylerde yaşaması nedeniyle Hakkı Tonguç, Alman eğitimci Kerschensteiner'in "eğitimin amacı ferdin, kazanç için yaptığı işle, kendi boş zamanında yaptığı işi birbirine kaynaştırması yolu ile işinde kendi kendini gerçekleştirmesini sağlamaktır"[226] görüşünden de etkilenerek, Enstitü öğrencilerinin iş hayatı içinde eğitim görmesini hedefler.

Ekonomik sistem ile devlet ve eğitim arasındaki ilişkileri sorgulayan Hakkı Tonguç, modern eğitimin başlıca sorununun, ihtisaslaşmış iş unsurlarına olan ihtiyacı gidermek olduğunu ileri sürer. Ancak eğitim sadece ekonomik kurumlara değil, aynı zamanda toplumsal ve kültürel ihtiyaçlara da hizmet etmelidir. İş ile eğitim açısından Türkiye'ye bakıldığında, eğitim ile toplumun ekonomik kurumları arasında uyumdan, düzenden bahsedilemez. Bir yandan, özellikle köylünün laik eğitimden mahrum kalması, toplumun ekonomik sistemini modernleştirmesini engellemekte, diğer yandan modern okul eğitimi alanlar toplumun ekonomisine fayda sağlayamamaktadır. Eğitim görenler ile görmeyenler arasındaki boşluk, mevcut eğitim yollarına devam edildiği sürece artacağından, Türk eğitiminin amacı, ekonomik iş yapanlar arasında, eş deyişle üretim yapan çitçi ve küçük toprak sahibi köylü arasında yeni bir iş bölümü yaratmak olmalıdır. Hakkı Tonguç'a göre, köylü eğitim sisteminin yönünü ve içeriğini tayin edecek başlıca etmendir. Kent nüfusu eğitim reformunu yürütemeyecek kadar ülkenin ekonomik hayatıyla bağını kaybetmiş olduğundan, köyde yaşayan genç kuşakları, köy hayatının içinde geleceğe hazırlamak gerekmektedir. Modern uygarlığın özü işin ihtisaslaşması ve rasyonelleşmesi olduğundan, gençleri iş dünyasına açacak ve onların rasyonel seçimler yapmasını sağlayacak bir eğitim sisteminin kurulmasıyla, kişisel yetenekler meydana çıkacaktır. Köyün ihtiyaçları da göz önünde bulundurularak kişisel yeteneklerin ortaya çıkartılmasını hedef-

leyen Köy Enstitüleri ile, dünyanın savaşla uğraştığı bir dönemde Türkiye'de eğitim seferberliği başlatılır ki bu seferberliğin kısa sürede ülkeyi çağdaş uygarlık düzeyine çıkartacağı inancı söz konusu olur.[227]

Ülkenin çağdaş uygarlık düzeyini yakalamasında etkili olacağı düşünülen Köy Enstitüleri, Köy Muallim Mektepleri gibi, model olarak 1896 yılında Almanya'da H.Lietz tarafından kurulan Kır Eğitim Yurdu (Landerziehungsheime) ile benzerlik gösterir. Kır Eğitim Yurdu, tek yönlü pozitivizme karşı millî bir tepki olarak ortaya çıkmış ve ideal Alman insanını yetiştirmeyi hedeflemiştir. Millî bir okul modeli olan Kır Eğitim Yurdu, millî kültüre açılmak suretiyle Alman gençlerinin belli bir karakter formasyonuna eriştirmeyi amaçlar. Okul, millî kültürün içselleştirilmesi için, dil, tarih, vatan, din ve millî sanat konularına eğilmiştir. Alman gençliği için millî ülkü sembolü olarak ortaya atılan bir model olan ve Almanya'nın dışına da taşarak bir çok uygulama alanı bulan Kır Eğitim Yurdu ile yapısal açıdan benzerlik gösteren Köy Enstitüleri, köye dayalı sosyal bir tip yaratarak, köyün kalkındırılmasını hedeflemesi açısından Kır Eğitim Yurdundan ayrılır. Zira Kır Eğitim Yurdu eğitim programında köylerin geliştirilmesi ilkesi yer almaz. Oysa, Köy Enstitüleri'nde verilen eğitimin temel amacı, nüfusun çoğunluğunun köylerde yaşadığı gerçeği göz önüne alınarak, köyün kalkındırılmasıdır. Köy Enstitüleri bir yandan köyün kültürel ve ekonomik seviyesinde değişimi amaçlarken, diğer yandan da köylü ile aydının yakınlaşmasını sağlayarak Cumhuriyet'in temel prensiplerini yerleştirmeyi hedefler.[228] İngiliz tarihçisi Arnold Toynbee de Köy Enstitüleri'nin köylü ile aydın yakınlaşmasını sağlayacağı kanaatindedir: "Köy ile şehir arasında uçurum açmışsınız. Birkaç Köy Enstitüsü'nü ziyaret ettikten sonra anladım ki, bu uçurum Köy Enstitüleri'yle düzeltilebilir. Türkiye'de köylü ile şehirli, halk ile aydınlar arasındaki uçurumu doldurmak için bulunmuş pek maharetli bir çaredir".[229]

Halkçılık ideolojisinin eğitim alanındaki güçlü uygulama ör-

neği olan Köy Enstitüleri, kişiyi köyden alıp köy için yetiştirmesi ve köyde çalıştırması ile, köy gerçeği ve sorunlarıyla yakın teması sağlar. Hakkı Tonguç'un ifadesiyle, "iki asırdan beri geçirdiğimiz bütün felaketlerin en mühim sebebi, realiteyi ve memleketin hakiki durumunu olduğu gibi görememekte"[230] toplandığı için, köyden gelen kişinin köy realitesini bilmesi, tanıması ve köy halkı ile rahatlıkla iletişim kurma yeteneğine sahip olması, sorunlar açısından daha bilinçli çözümlerin ortaya atılmasında etken olur. Köylü ile iletişim kurma bağlamında bir fikir vermesi açısından 1944 yılında Akçadağ Köy Enstitüsünün müdürünün anlattıkları dikkat çekicidir: "Köylüler adayları iyi karşılamışlardı. Her adaya bir aylık yiyecek olarak verdiğimiz erzak içinde çay, şeker ve gaz köylerde imrenilen şeyler olmuş. Adaylar bu çeşit mallarına bir kısım fakir köylüleri ortak yapmışlar. ... Işıksız köylerde (o sırada gazyağı karaborsada bile bulunmuyordu) öğretmenin etrafı misafir halkalarıyla çevrilmiş. Aday bu durumdan faydalanarak bu topluluklara gece dersleri tatbik etmiş".[231]

Cumhuriyet'in temel prensiplerinden biri olan halkçılık ilkesi gereğince halkın eğitimi, İsmet İnönü dönemi kültür politikasının temel hedefi olduğundan, Köy Enstitüleri bu hedefe ulaşmak için planlanmış ve eğitime başladıktan sonra toplumsal ve kültürel bir hareket haline gelmiştir. Köy Enstitüleri mezunları, eğitimin yanı sıra, köydeki kalkınma işini planlama, uygulama sorumluluğunu da üstlendiğinden bir anlamda devletin temsilcisi konumuna geçerler. Köy Enstitüleri'nin bağlı olduğu Millî Eğitim Bakanlığı da köyün ekonomik ve kültürel kalkınması sorununun merkezi haline gelir. Bu nedenle Millî Eğitim Bakanlığı diğer bakanlıklara nazaran daha önemli bir konuma yükselirken, köy öğretmeni ve devlet arasındaki ilişkiler de değişir. Köy öğretmenleri hiyerarşik yapıda en aşağı sırada iken, Millî Eğitim Bakanlığı'nın nazarında önemli bir konuma yükselir.[232] Valilerin de Köy Enstitüsü mezunlarının çalışacağı okulların kurulmasına hizmet ettiklerini İsmet İnönü şöyle dile getir-

miştir: " Köy Enstitüleri'ne altı senedir verdiğimiz heyecanlı emeklerin büyük ölçüde ilk verimini önümüzdeki sonbaharda alıyoruz. ... Bir okulun açılması, bir öğretmen evinin ve beş sınıfa yetecek okulun yapılmasına ve öğretmenin tarlası ve esas aletlerinin tedarik edilmesine bağlıdır. Şimdi valiliklerimiz bu ihtiyaçları temin ile meşgullerdir. Öyle valiler ve kaymakamlar biliyorum ki, yeni okulları açmak için gece gündüz meşguldürler".[233]

Köy öğretmenlerinin itibarını yükselten Köy Enstitüleri'nde uygulanan eğitim ve öğretimde çevre ve tabiata uygunluk, kendi kendine çalışabilme ve yönetme ilkeleri esas alınır. Köylerin yerel özellikleri göz önüne alınarak eğitim ve öğretim yönlendirilirken, öğrencilerin bedensel ve tinsel güçlerine ve çalışacakları köyün coğrafi şartlarına göre iş planları yapılır. Öğrencilerin köylerde yalnız başına çalışıp, karar verme zorunda olmaları, kendi kendine çalışabilme ve yönetme yetisi gerektirdiğinden, derslerin uygulamalı olmasına özen gösterilir. Bu nedenle işlikler, tarım alanları ve hatta sınıflar birer inceleme, araştırma ve uygulama yerleri haline getirilerek, öğretmenlerin yalnızca yol gösterici olmasına dikkat edilmiştir.[234] Kendi kendine çalışabilme ve yönetme yetisini kazanan öğrencilerin köylerine döndüklerinde, edindikleri bilgi ve becerilerini köylüyle paylaşacağı ve bu yolla ulusal kalkınmada katkıları olacağı düşünülmüştür.

Ulusal kalkınmada katkıları olacağı düşünülen Köy Enstitüleri'ndeki eğitim, sanat eğitimini de kapsar. Sanatı sevmek için sanatın öncelikle tanıtılması gerektiği düşüncesini taşıyan Hakkı Tonguç, derslerde öğretilecek sanat teknikleri ile sanatın daha iyi kavranılacağını şöyle dile getirir: "Kâğıt kalıbıyla, ıstampa ile, ... basma işleri, fırça ile tezyinat, mücessem (cismi olan) modeller yapmak, modlaj gibi, talebeye bu teknikleri öğretmekten maksat onları bu vasıtalarla sadece becerikli yapmak değildir; talebeler ancak bu vasıtalarla modern sanat eserlerini bizzat yaparak tanımaya alışacaklardır. Ancak böylelikledir ki, çocukları ve gençleri sanatın lisanına vakıf bir hâle getirebiliriz".[235] Söz ko-

nusu bakış açısıyla Köy Enstitüleri'nde uygulamalı sanat eğitimine önem verilir, örneğin heykeller yaptırılır. Dönemin bazı aydınları ise, bu tür uygulamaları köylünün anlayamayacağı iddiası ile gereksiz görmüştür. Gelen tepkilere karşı bir Yüksek Köy Enstitüsü mezununun söyledikleri ilginçtir: "Bizim köylü oluşumuzdan dolayı iptidai halk eserlerinden başka bir şey yapmamızı istemiyorlar. Kanatlı Zafer heykelinden sarsılanlar köylü değil, kendileridir. Çünkü bu heykelleri yapanlar ve dikenler köylü idi. Böyle bir sanat eserini yalnız takdir etmeyip kopyasını yapabilmemiz onları memnun etmemiştir. Onların anladığının tersine Kanatlı Zafer bizim hayat ve uygarlık sembolümüzdü. Bazı aydınlarımızın bu heykeli koymamıza cinsi bir mana vermeleri gülünçtür. Namık Kemal'in Tevfik Fikret'in vesairenin heykellerine emek koyan bizler mi köylüyüz yoksa bu heykellerin ortadan kaldırılmasını isteyenler mi köylüdür?".[236]

Köy Enstitüleri'ndeki sanat eğitiminin amacı sanatçı yetiştirmek olmayıp, güzel sanatlar alanlarını kullanarak eğitimin niteliğini artırmaktır. Güzel sanatlar eğitimine, fen ve sosyal bilim alanları kadar önem verilmesi de bu bakış açısından kaynaklanır. Eğitimin niteliğini artıracağı düşünülen sanat eğitimi uygulamalarına öğrencinin yalnızca izleyici olarak değil, şahsen katılımı söz konusu olur. Hakkı Tonguç, kültür ve sanatı azınlığın entelektüel uğraşı olarak gören seçkinci yaklaşıma karşı olduğu için, Köy Enstitüleri'nde tüm öğrencilerin katılacağı kültürel etkinlikleri öngörmüştür. Öğrencilerin bizzat katılımı, kültürel ve sanatsal etkinliklerin köye de taşınmasını kolaylaştıracağı için desteklenir.

"Felsefe, sanat, müzik, bilim, teknik; hayattan korkmayanlarla, onu seven, kayıtsız şartsız bir tutkuyla bağlanabilen insanlarla yaratılır. Yeni kültür hayatı, yeni dünya görüşlerine göre örgütlenmiş yeni insanlarla beslenir. ... Onun için bu olanakları içinde saklayan halka dönün. O tükenmez kaynaktan güç ve esin alın"[237] diyen Hakkı Tonguç, eğitimde ve kültürde çağdaş-

laşma amaçlanırken, yerel değerlerin unutulmaması konusu üzerinde durur. Kültür öncelikle toplumun yaşama biçiminin ifadesi olduğundan, yaşama biçiminin oluşturduğu toplumsal değerler yok sayılarak yeni bir kültür yaratmak söz konusu değildir. Bu nedenle, Anadolu kültürü değerlerini Köy Enstitüleri'nin eğitim ortamında çağdaş teknik ile zenginleştirmek, yeni insan yetiştirmede halka yabancı olmayan söz konusu değerleri kullanmak amaçlanır. Yerel değerlerin evrensel ölçülerle geliştirilerek halka ulaşmasını sağlamak için eğitimde sanata yer verir. Köy-Enstitüleri'nde öğrencilerin daha nitelikli yetişmeleri ve gelişmeleri için, halk kaynağına dayanmak, halk kültürünün sanatsal alışkanlıklarını ve çağdaş sanatın öğelerini eğitimde kullanmak gerekir. Ancak böyle yetişen kişiler köye kültürel etkiler taşıyabilir. Bu nedenle, Köy Enstitüleri'nin başta gelen ilkelerinden iş içinde eğitim ve üretim, sanat kültürü içinde eğitim ile birleşir.

Birçok düşün ve siyaset adamı tarafından ziyaret edilen ve beğenilen Köy Enstitüleri, açılışlarıyla birlikte Türkiye gündeminin ilk sırasına yerleşir. Başlangıçta Köy Enstitüleri'ne müspet bir şekilde yaklaşılır, örneğin gazeteci Ahmet Emin Yalman "Köy Enstitüleri adı altında memleketimizde vücuda getirilen hayırlı ve ümitli hareketi, yarınki Türkiye'nin prototipi saymak mümkündür. Köy Enstitüleri'nde yetişen imanlı, idealli, neşeli, kendi kendine güvenli genç; yarınki akıncı ve yapıcı Türk nesillerinin prototipidir"[238] diyerek Köy Enstitüleri'ni yararlı bir girişim olarak değerlendirir. Demokrat Parti döneminde Millî Eğitim Bakanı olup Köy Enstitüleri'ni kapatacak olan Tevfik İleri de 1944'lerde Köy Enstitüleri'ni yücelten beyanatlar verir: "Yepyeni bir gençliğin, yepyeni bir neslin bu Köy Enstitüleri'nde yaratılmakta olduğunu zevk alarak, gurur duyarak gördük. Bugün dileğimiz, yurt içinde Büyük Türkiye için de çok faydalı olan bu Köy Enstitüleri'nin davasının muvaffak olması, gerçekleşmesidir".[239]

Köy Enstitüleri, 1946 sonrası çok partili hayata geçiş sürecinde ise, millî değerlere önem vermediği, amaçlarının karanlık olduğu gibi suçlamalara hedef olur. Köy Enstitüleri'ni hedef alan saldırılar özellikle sağcı basın tarafından desteklenir. Örneğin Millet dergisindeki "Millî Eğitim Bakanının Dikkatine" başlıklı yazıda, ismi açıklanmayan bir Köy Enstitüsü'ne tayin edilen öğretmenler arasında öğrencilere zararlı fikirler aşılayanlar bulunduğu belirtilir: "Mesela talebeye şöyle telkinler yapmaktadırlar: Milliyetçilik nedir? Milliyet diye bir şey yoktur. Bu dar ve ham bir görüştür. Nasıl Allah yoksa milliyet de yoktur. Bu ikisi insanlığı menfi düşüncelere bağlayan safsatalardır".[240] Öğrencileri zararlı fikirleri aşılayanları soysuz olarak nitelendiren dergi, toplumu Köy Enstitüleri aleyhine döndürmek amacıyla şunları ekler: "Korkunç ve hazin. Korkunç olan taraf, köye bilgi, fakat her şeyden önce Türk nasyonalizminin makul, mutedil ve meşru davalarını kökleştirmek için gönderdiğimiz Cumhuriyet'in birer temel meselesi saydığımız eğitmenleri yetiştirecek kadro içinde böyle soysuzların çıkmasına imkân verecek kadar zayıf olmamız. Bu zafiyet idarî olmasa gerekir. O zaman dava, çok basitleşir. Hayır. Biz yetersizliğimizin manevi olduğuna kaniiz. Demek ki asıl kalıbı dökemiyoruz. Rejim hakkında kristalize olmuş, belirmiş, muayyen prensiplerimiz mi yok, var da bunları genç dimağlara sarsılmaz kıymetler halinde mâl etmek kudretinden mi mahrumuz? Hazin olan taraf da şudur: Bu sinsi alevin yayılmasına imkân verecek tedbirsizlik ve aksaklıkların bulunması. Hayat ve geçim muvazenesizlikleri, bütün menfi faaliyet için en elverişli sahayı yaratır. Bu muvazenesizlik, bizimki gibi haklı tenkitleri mümkün kılacak hususiyetlere sahip olursa, bu tenkit her zaman yapıcı elde kalmaz. Yıkıcı unsurların böyle korkunç silahı olur".[241]

Köy Enstitüleri'nin ülke için büyük tehlike olduğu fikrinin yaygınlaşması üzerine, Enstitüler yakın takibe alınır. Sorunu yerinde tespit etmek üzere 1946 yılında Meclis Başkanı Kâzım Karabekir ve maiyeti Hasanoğlu Yüksek Köy Enstitüsü'nde in-

celemeler yapar. İlgili kişileri sorguya çeken Kâzım Karabekir, Köy Enstitüleri ile ilgili genel kanıyı şöyle açıklar: "Biliyorsunuz Köy Enstitüleri'nin tehlikeli müesseseler olduğu söyleniyor memleket sathında. Belki bir miktar hain sızmış olabilir buralara. Yaratacakları büyük tehlike düşünülerek toptan kapatılmak üzeredir bu mektepler. Biz Âli Meclis'in temsilcileri olarak son tahkikatı yapmaya geldik".[242] Kâzım Karabekir'in ifadeleri Köy Enstitüleri aleyhine olan zihniyeti açıkça ortaya koymaktadır. Söz konusu zihniyetin giderek kuvvetlenmesi ve taraftar bulması sonucu, Köy Enstitüleri 1954 yılında Demokrat Parti hükümeti tarafından kapatılır.

Büyük bir umutla açılan Köy Enstitülerin, doğru verilere dayanmayan saldırılar sonucu kapatılacağını daha önce anlayan Hakkı Tonguç, 1950'lerde demokrasinin de yara aldığını şu şekilde ifade eder: "İki çeşidi var demokrasinin: Biri zor olanı, gerçek olanı; öbürü de kolayı, oyun olanı. Topraksızı topraklandırmadan, işçinin durumunu sağlama bağlamadan, halkı esaslı bir eğitimden geçirmeden olmaz birincisi, köklü değişiklikler ister. Başka türlü kendi kendini yönetemez halk, çeviremez makineyi. Bu zor demokrasidir, ama gerçek demokrasidir. İkincisi kağıt ve sandık demokrasisidir. Okuma yazma bilsin bilmesin, toprağı, işi olsun olmasın demagojiyle serseme çevrilen halk, bir sandığa elindeki kağıdı atar. Böylece kendi kendini yönetmiş sayılır. Bu, oyundur; kolaydır. ... Biz de demokrasinin kolayını seçtik. Çok şeyler göreceğiz daha".[243]

Köy Enstitüleri halk ile eğitmeni yakınlaştırmayı hedeflerken, 1938-1943 yılları arasında Cumhuriyet Halk Partisi tarafından düzenlenen Yurt Gezileri de halk ile sanatçıları buluşturmayı amaçlar.

3.3.5. Yurt Gezileri

Halkçılık ilkesinin sanattaki yansıması olarak değerlendirilebilecek olan Yurt Gezileri, 1938-1943 yılları arasında 48 ressamın Anadolu illerinde görevlendirilmesi esasına dayanan bir etkinliktir. Söz konusu etkinlik bağlamında I. Yurt Gezisi'ne (1-30 Ey-

lül 1938), Feyhaman Duran (Güzel Sanatlar Akademisi hocası), Hikmet Onat (Güzel Sanatlar Akademisi hocası), Cemal Tollu (Güzel Sanatlar Akademisi hocası), Zeki Kocamemi (Güzel Sanatlar Akademisi asistanı), Ali Avni Çelebi (Güzel Sanatlar Akademisi asistanı), Bedri Rahmi Eyüboğlu (Güzel Sanatlar Akademisi asistanı), Mahmut Cûda (İstanbul Üniversitesi Coğrafya Enstitüsü'nde kartograf), Hamit Görele (Ortaokul resim öğretmeni), Saim Özeren (lise resim öğretmeni), Sami Yetik (serbest ressam); II.Yurt Gezisi'ne (15 Ağustos-30 Eylül 1939), Ayetullah Sümer (Güzel Sanatlar Akademisi hocası), Seyfi Toray (Güzel Sanatlar Akademisi hocası), Zeki Faik İzer (Güzel Sanatlar Akademisi hocası), Cevat Dereli (Güzel Sanatlar Akademisi asistanı), Malik Aksel (Gazi Terbiye Enstitüsü resim-iş öğretmeni), Refik Epikman (Gazi Terbiye Enstitüsü resim öğretmeni), Sabiha Bozcalı (serbest ressam), Ali Karsan (serbest ressam), Abidin Dino (serbest ressam), Turgut Zaim (Devlet Operası dekoratörü); III.Yurt Gezisi'ne (15 Ağustos-30 Eylül 1940), Edip Hakkı Köseoğlu (Güzel Sanatlar Akademisi hocası), Nurullah Berk (Güzel Sanatlar Akademisi hocası), Eşref Üren (lise resim öğretmeni), Şeref Akdik (lise resim öğretmeni), Saip Tuna (resim öğretmeni), Halil Dikmen (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Müdürü), Elif Naci (Türk İslâm Eserleri Müzesi Müdür Yardımcısı), Arif Kaptan (serbest ressam), Melahat Ekinci (serbest ressam), Nurettin Ergüven (serbest ressam); IV.Yurt Gezisi'ne (1 Temmuz-30 Eylül 1941), Salih Urallı (lise resim öğretmeni), Hakkı Anlı (ortaokul resim öğretmeni), Fahri Arkunlar (ortaokul resim öğretmeni), Kemal Zeren (ortaokul resim öğretmeni), Nusret Karaca (ortaokul resim öğretmeni), Ali Rıza Bayezit (serbest ressam), Refia Edren (serbest ressam), Sadık Göktuna (serbest ressam), Sami Lim (Devlet Demiryollarında dekoratör), Selim Turan (Güzel Sanatlar Akademisi öğrencisi); V.Yurt Gezisi'ne (1 Temmuz-30 Eylül 1942), İbrahim Çallı (Güzel Sanatlar Akademisi hocası), Ali Avni Çelebi (Güzel Sanatlar Akademisi hocası), Cemal Tollu (Güzel Sanatlar Akademisi hocası), Bedri Rahmi Eyüboğlu (Güzel Sanatlar Akademisi asistanı), Cevat Dereli (Güzel Sanatlar

Akademisi asistanı), Şefik Bursalı (Güzel Sanatlar Akademisi asistanı), Refik Epikman (Gazi Terbiye Enstitüsü resim öğretmeni), Malik Aksel (Gazi Terbiye Enstitüsü resim-iş öğretmeni), Celal Uzer (Eğitim Enstitüsü resim öğretmeni), İlhami Demirci (Eğitim Enstitüsü resim öğretmeni), Abidin Elderoğlu (lise resim öğretmeni), Hamit Görele (ortaokul resim öğretmeni), Turgut Zaim (Devlet Operası dekoratörü), Avni Arbaş (Güzel Sanatlar Akademisi öğrencisi); VI.Yurt Gezisi'ne (1 Temmuz-30 Eylül 1943), Nurullah Berk (Güzel Sanatlar Akademisi hocası), Eşref Üren (lise resim öğretmeni), Şeref Akdik (lise resim öğretmeni), Saim Özeren (ortaokul resim öğretmeni), Saip Tuna (resim öğretmeni), Cemal Bingöl (resim öğretmeni), Halil Dikmen (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Müdürü), Mahmut Cûda (İstanbul Üniversitesi Coğrafya Enstitüsü'nde kartograf), Hulusi Mercan (serbest ressam), Arif Kaptan (serbest ressam), Melahat Ekinci (serbest ressam) gönderilir.

Büyük bir bölümü devlet memuru olan ressamlara, görevlendirildikleri süre boyunca salt resim ile uğraşma olanağı veren etkinlik, bir yandan sanatçıları Anadolu gerçeği ile tanıştırırken, diğer yandan halkın sanatçılarla yakın temasına olanak verir. Yurt Gezileri'ne katılan ressamlar özellikle salt resim yapabilme olanağının kendilerine verilmesinden memnun kalırlar. Eşref Üren'in ifadesiyle, "Partinin bu mutlu ve kutlu teşebbüsü tamamiyle değilse de kısmen bizleri Fransızların (Peinture du dimanche) dedikleri Pazar günü ressamlığından kurtarmıştır. Bu suretle ressamlara hiç olmazsa tatillerde resim yapma imkânı verilmiştir. Buna ressamın Anadolu ile tanışması gibi büyük bir olayı eklersek, Partinin bu büyük teşebbüsünün önemi kendiliğinden belirir".[244] Dönemin kültür politikası bağlamında, Anadolu halkının sanat ve sanatçılar ile, sanatçıların da Anadolu halkı ile yakından temas kurmasını hedefleyen Yurt Gezileri, millî sanat hareketine başlangıç oluşturacağı için Cumhuriyet Halk Partisi'nin sanat alanında aldığı önemli bir karar olarak değerlendirilir.[245]

Cumhuriyet Halk Partisi tarafından düzenlenen Yurt Gezileri'nde yapılacak resimlerin konusunda sanatçılar her ne kadar özgür bırakılmışsa da, eserlerin çevrenin özelliklerini yansıtan yerli ve öz motiflerle zenginleştirilmesi hususu üzerinde önemle durulur: "Her ressam çalışmalarında, mevzuunu seçmekte serbest olmakla beraber, hangi ekole mensup olursa olsun, vereceği eserlerin, çalıştığı muhitin Türk camiasının hususiyetlerinden birini ifade eden motiflerini canlandırabilmesine bilhassa dikkat edecektir. Faraza Isparta'da çalışan bir sanatkâr için, tabiatın cömertliği, medeni hamlelerin zenginliği içinde Ispartalıların giyimi, âdeti, zevklerini ifade eden mahalli sanat tezahürleri ... tebaruz ettirilecek ve bu tabloların Isparta'da yapıldığı derhal anlaşılabilecektir".[246] Ayrıca sanatçıların üretecekleri asgari yapıt sayısı parti tarafından belirlenir, örneğin I.Yurt Gezisi'nde 4 resim, II. ve III.Yurt Gezisi'nde 6 resim, IV.Yurt Gezisi'nde 6 resim ve 1-2 metre uzunluğunda kompozisyon, V. ve VI. Yurt Gezisi'nde 10 resim ve 1.5-2 metre uzunluğunda kompozisyon her sanatçıdan talep edilmiştir. Sanatçılar ise, yurt gezilerinden istenilenden daha fazla yapıt ile dönmüşler ve 6 yılın sonunda eser sayısı 675'e ulaşmıştır.

Halk ile sanatçıları yakınlaştırmak amacıyla düzenlenmesi gündeme gelen Yurt Gezileri'nde görevlendirilecek ressamların seçimi önce Güzel Sanatlar Akademisi'ne bırakılmışken, II.Yurt Gezisi'nden itibaren Cumhuriyet Halk Partisi'nin ve sanatçı gruplarının birlikte seçimi ile ressamlar ve gidecekleri iller tespit edilir.

Yurdun çeşitli yörelerini ve halkını görme, tanıma ve inceleme olanağı veren Yurt Gezileri, Ahmet .Muhip Dranas'a göre, uzun yıllar kapandığı tek bir şehrin belli manzaralarından ve belli insanlarından bıkan ressamlara yeni ufuklar açar. "Şimdiye kadar sadece İstanbul'dan ve birkaç büyük şehirden, gözünün görebileceği, harcı alem olmuş güzellikleri ve incelikleri resmetmekle meşgul olan ressamlarımız, yurdun yeni, meçhul ve yerli

güzelliklerini görmeye ve bunları mevzu alarak yeni eserler vermeğe davet"[247] edildiği Yurt Gezileri'ni, Cumhuriyet Halk Partisi'nin giriştiği önemli bir sanat hareketi olarak değerlendiren Malik Aksel de, söz konusu gezileri ressamlara İstanbul dışına çıkma olanağı veren bir etkinlik olarak değerlendirir: "Çamlıca'dan, Kurbağalıdere'den, Boğaziçi'nden çıkamayan ressamlar, kökleşmiş itiyatlarını bir tarafa bırakarak, yeni renk ve ışık dünyalarına doğru yürümek, onların zevkini tatmak ve tattırmak imkânını bulmuşlardır. Yıllardır İstanbul'un muhtelif köşelerini işleyen ressamların mevzularında bir tükenme alâmeti ve bir yorgunluk hali belirmekteydi.... Bunda ressamı suçlu çıkarmak doğru değil; maddi, manevi imkânsızlıklarla karşılaşan sanatkârların mevzularında yeksenaklığa, manzaralarda tekrara düşeceği şüphesizdi. ... İstanbul'un dışında çok güzelliklerin mevcut olacağı hatıra geliyordu. Fakat kimse cesaret edip şehrin dışına çıkmıyor ve bu zorluğa katlanmak iştahını kendinde bulamıyordu. ... İşte Parti'nin tertip ettiği sergi, yurdun muhtelif köşelerini göstermesi itibariyle, başka sergilerden ayrı bir kıymet ifade eder".[248]

Sanatçıları İstanbul dışına taşıyarak, resim sanatımıza hiç işlenmemiş konuları kazandırdığı için faydalı bir etkinlik olarak nitelendirilen Yurt Gezileri için verilen süre ressamlar tarafından az bulunur. Ahmet Muhip Dranas da, ressamlarda oluşan değişimlerin tuvallere hemen yansımamasını süreye bağlar: "Her ressam için ayrı bir mana saklıyan bu yeni tabiatların tam bir coşkunlukla ifade edilememiş olmasında bir takım mucip sebepler vardır. En başta, ... hiç tanımadığı bir atmosfer altında nihayet bir, bir buçuk ay gibi sanat için hiç olan bir zaman çerçevesine eser sığdırmaya çalışması... Baudelaire'in:

Gönül çalışmaya teşne lâkin
Sanat uzun, heyhat, zaman kısa!..

mısralarıyla anlattığı şey hele resim sanatı için ne kadar doğrudur".[249] Parti tarafından da "bir ay devam eden bu etüt seyahati sanatkâra muhite intibak edebilmek için kafi görülmemiş"[250] ve

ressamlardan da gelen talep üzerine, gezilerin süreleri II.Yurt Gezisi'nden itibaren 1.5 aya, IV. Yurt Gezisi'nden itibaren de iki aya çıkartmış ve V.Yurt Gezisi'nde her ressama kendi illerinde üç ay etüt yapma[251] olanağı tanınmıştır.

Bir-iki ay gibi kısa sürede oluşturulan eserlerin tanıtımı ise her geziden sonra Ankara'da düzenlenen sergiler ile gerçekleştirilir ve Ankara giderek Anadolu manzaralarıyla tanışır. Söz konusu resimlere henüz Anadolu insanının ruhunun ve yaşamının yansımadığı konusundaki eleştiri edebiyat çevrelerinden gelir. Behçet Kemal Çağlar'ın ifadesiyle, "biz Anadolu'ya yayılan ressamlardan yalnız manzara yalnız desen yalnız kostüm değil; artık insan ve ruh istiyoruz. Tablolarında bize Türk denen insanı ve Türkiye denince yurdun bütün hususiyetle kokusunu ve havasını getirsinler. Raks eden zeybeği ... halı dokuyan kızın elinde canlanıveren mekiği, sabah alacalığında çıplak bir omuza benzeyen höyüğü, yurdu gezen ressamların tablolarında ne zaman göreceğiz? Erciyas'a tırmanan köylüler, Giresun fındığını toplayan kızlar... bunlarla yetinemez olduk... daha istiyoruz daha...".[252] Ahmet Muhip Dranas ise eksisiyle artısıyla Yurt Gezileri'nin bir kazanç olduğunu şöyle dile getirir: "Neticede büyük kazanca işaret edelim: memleketi gezmekle ressamlarımız daha geniş bir çalışma imkânına ermişler ve öz şahsiyetlerini yapabilmeğe yönelmişlerdir. Öz şahsiyetlerini yapmış ressamlarımızın eserleriyledir ki, sanatımızın sanatta bir sır olan ve hiçbir tarife gelemeyen millî renk ve şahsiyeti birden bire ortaya çıkacaktır. Bu satırlardan serginin şaheserlerle dolu olduğu manası çıkmamalı".[253]

Süreler kısa da olsa bir-iki ay salt resimle uğraşma olanağı veren Yurt Gezileri'nde sanatçılar değişik bir doğaya ve Anadolu'ya ulaşmışlardır. Refik Epikman'ın ressamların yurdun muhtelif yerlerini görüp tanımalarına aracı olması nedeniyle yararlı bir girişim"[254] olarak nitelendirdiği Yurt Gezileri sırasında ressamlar Anadolu gerçeği ile yakından temas kurarlar. Anadolu

gerçeği ile yakından temas kuranlardan, 1942 yılında Siirt'e gönderilen Avni Arbaş'ın yurt gezileri anıları, bir Anadolu kentinin sosyal koşullarını göstermesi açısından ilginçtir: "Siirt'e gelince gördüğüm manzara tahminlerimin ötesinde kötüydü. Otel yoktu. Bir han vardı. Alt katında hayvanlar kalıyordu. Üst katta odalar vardı. Yataklar ve etraf son derece pisti. Su yoktu. ... Yıkanmak mümkün değildi. Geceleri akrep çıkıyordu. En sevmediğim mahluk. Küçük bir çekicim vardı. Bununla akrepleri öldürüyordum. Ortalık sinek kaynıyordu. Gerçekten çok trahom vardı. Sokakta yürürken adım başı gözleri hasta insanlarla karşılaşıyordum. ... Siirt'teyken resim yapmak için köylere gitmek istedim. Vasıta yoktu. ... Jandarmalarla birlikte at sırtında köy gezisine çıktım. ... Ama halk jandarmadan çekiniyordu. Uzaktan köye yaklaşıyoruz. İnsanlar görünüyor. Ama onlar bizi görünce bakıyoruz ortada kimse kalmamış".[255]

1943 yılında Bingöl'e gönderilen Cemal Bingöl'ün, gittiği il ile izlenimleri Avni Arbaş'ın izlenimleri ile benzerlik gösterir: "Bingöl vilayeti .... bir kaç türlü sıtmasından başka hiçbir şeyi bulunmayan bir yerdir. ... Her türlü hastalığa müsait olan bu yerde bilhassa doktor adedinin tek ve bazen onun bile bulunmayışı bilhassa memurların maneviyatını fazlasıyla sarsmaktadır. Bir kaç yüzü aşmayan nüfusu acınacak şekilde pis, hastalıklıdır. Kapıların önünden akan pis arklarda yıkanır ve temizlik yaparlar. Çocuklar cılız ve karınları davul gibidir. ... Çok iptidai olan halk inkılâba katiyen ısınamamıştır. ... Burada kaldığım müddetçe şuna inandım ki inkılâp bir kültüre dayanmadıktan sonra ne anlaşılabilir ne de sevdirilebilir. Halkta kuru bir korkunun verdiği sinmeyi ilk nazarda görürüz. ... Kendi aralarında ve birbirlerine karşı çok açık ve serbest oldukları halde yabancıya karşı tamamiyle kapalı ve çekingendir".[256]

Gerek Cemal Bingöl'ün ve gerekse Avni Arbaş'ın gittikleri illerle ilgili izlenimleri, çağdaşlaşma ilkesinin özellikle Doğu Anadolu'da henüz gerçekleşmediği gerçeğini gözler önüne serer. Doğu Anadolu gerçeğini olduğu gibi veren Cemal Bingöl'ün bir

rapor şeklinde düzenlediği izlenimlerinin resmî bir organa verilmek veya yayımlanmak üzere yazılıp yazılmadığı belli değildir. Avni Arbaş'ın Siirt'te gördüklerini anlatan mektupları ise İstanbul'a ulaşmamıştır. Sanatçıya göre bu mektuplar ya kaybolmuştur ya da sansüre uğramıştır.[257] Sanatçıların anılarında bahsettikleri görüntülerin resimlerine yansımaması, yurt gezisini düzenleyenlerin sanatçı için ölçütler koyması ve geziye katılan sanatçıların da çoğunun devlet memuru olması nedeniyle söz konusu ölçütleri kabul etmiş olmasına dayandırılabilir. 29 Haziran 1941 günlü Ulus gazetesinde yer alan "CHP ressamlarımızın her türlü zaruri masrafını temin etmiş ve kendilerine yolladığı birer mektupla bu seyahatlerin maksat ve gayelerine işaret ederek, bazı direktifler vermiş ve sanatkârlarımızın bu işi aynı zamanda millî bir vazife bilerek çalışmalarını temenni etmiştir"[258] ibareleri de bu savı desteklemektedir.

1939 yılında Balıkesir'e yollanan Abidin Dino, ressamların çok daha önceden Anadolu ile uğraşmaları gerektiği konusu üzerinde durmuştur. Kendi ifadesiyle, "sanat açlığından solmuş Anadolu ile uğraşmamız lâzımdı".[259] Abidin Dino, Anadolu'daki sanat açlığının giderilmesi konusunda, Anadolu'ya resim yapmak üzere gitmenin yeterli olmadığını, ayrıca Anadolu'da sergiler açmanın ve kentlerde yerel sanatı tanıtmanın da şart olduğu görüşünü ileri sürer. Cumhuriyet devrimlerinin çok süratli bir şekilde yapıldığı ve yeni ufuklara ulaşıldığı görüşünde olan sanatçı, ulaşılan her ufkun arkasında yeni bir ufuk bulunduğunu ve bu yeni ufkun da köylünün iktisadî ve kültürel kalkınması olduğunu belirtir. Köylünün iktisadî ve kültürel kalkınması kadro sorunu ile yakından ilgilidir. Ancak mevcut kadrolar yurdun kültürel ihtiyaçlarına cevap verecek yeterlikte değildir. "Her memleketi düşündüren şehirle köy, şehirli ile köylü arasındaki kültür ve geçim farkının bir an evvel tasfiyesi, bizim de başlıca meselemizdir"[260] diyen Abidin Dino, kadro eksikliğinin sanatçılar tarafından giderilebileceği görüşünü ortaya atar. Köyle şehir arasındaki uçurumu halkla entelektüel arasındaki uçuruma bağlayarak, çözümü iki kesimi kaynaştırmakta bulur:

"Münevverlerimiz halkı tanımıyor, ondan umacı gibi korkuyor. Halk münevverlerimize ısınamıyor, çünkü onunla çok az teması ve rabıtası var. Birbirine karışması lâzım ve zaruri olan bu iki kutbun vahdet sırrı birdir: Halkı okutmak, halkı öğretmek, halktan okumak, halktan öğrenmek".[261]

"Asıl mesele sanatkârla seyirciyi muvazi şekilde yetiştirmektir"[262] diyen Abidin Dino'nun Balıkesir gezisinde yaptığı ibrikler dizisi tartışmalara neden olur. "Abdesthane resimlerinden başka bir şey bulamadın mı, resmini yapacak"[263] diyen İsmail Hakkı Baltacıoğlu'na ve "bütün yeni sanatın kabahati burada: mütemadiyen mücerrede gidiyor, sonra anlaşılamıyor diye kızıyor. Dünküler mücerrede gittikleri zaman hiç olmazsa yalnız münevver zümreye hitap ettiklerini söylerler ve kalabalık tarafından sevilip beğenilmeye itibar etmezlerdi; halbuki bugünün Abidin Dino gibi sanatkârı öyle aristokratik bir vaziyete de taraftar değil: halka karışmak, halkı alâkadar etmek istiyorlar, sonra da kalkıp bu işlerle yakından meşgul olanların anlayacağı, tahammül edeceği eserler veriyor. ... 'Yazık Oldu Süleyman Efendiye' de etrafı o ibrikler kadar, onlar gibi sinirlendirdi; fakat işin doğrusu Orhan Veli de yanılıyor, Abidin Dino da. Yahut ki ancak başlangıçta haklılar: sarsmak, yıkmak hususunda"[264] diyen Nurullah Ataç'a Abidin Dino'nun cevabı şu olur: "resmini yaptığım ibrikler köylünün hayatına girmiş nesnelerdir. Tarlada susayınca ibrikten su içer, ölülerini o ibrikten akan su ile yıkar, velhasıl ibrik köylünün yegâne çocukluk ve ihtiyarlık arkadaşıdır. ... Benim o testileri yaparken zerre kadar mücerret olduğumu keza zannetmiyorum. Testileri köylülere gösterdim, hiçbiri onları hindiye benzetmedi, biçimi güzel dediler".[265]

Yurt Gezisi bağlamında halkın ilgisinden memnun kalan Bedri Rahmi Eyüboğlu "memleketimizde resim sanatının boy atıp gelişebilmesi için sarf edilen gayretlerden ressamlarımızı en çok sevindiren: Partimizin tertiplediği Yurt Gezileri olmuştur. Bu gezilerin en güzel tarafı, kendilerini memleket içerisinde lüzumsuz bir lüks eşyası gibi görmeğe başlayan ressamlarımıza,

bir işe yaramak fırsatını vermiş olmasıdır"[266] diyerek Yurt Gezileri'nin ressamlar üzerindeki olumlu etkilerine işaret eder. Çorum seyahati sırasında, "Türk tezyini sanatlarını doğada, bayırda pazar yerlerinde yaşarken görmek"[267]fırsatını bulan sanatçıyı resimlerine taşıyacağı Anadolu motifleri, Cemal Tollu, Feyhaman Duran, Hikmet Onat, Hamit Görele, Sami Yetik ve Mahmut Cûda'yı ise gittikleri illerin doğal güzellikleri etkiler.[268]

Çeşitli yönlerden sanatçıları etkileyen Yurt Gezileri Parti tarafından hazırlanan program uyarınca, muntazam 6 sene düzenlenerek son bulur ve 1944 yılında tüm Yurt Gezileri resimleri Ankara'da sergilenir. Daha sonra kendi kaderlerine terk edilen Yurt Gezileri resimlerinin çoğu ilgi eksikliği nedeniyle günümüze ulaşmaz. Yurt resimlerinin trajik sonunu Malik Aksel şöyle aktarır:

"İlkin bu resimler Ankara Atatürk Lisesi konferans salonunun bitişiğindeki odaya taşındı, taşındı ama bu kadar resim buraya sığmayınca üst üste yığıldı. Bazıları çerçevelerinden çıkarıldı. Böylece bin müşkülatla bunlara yer bulundu. Aradan zaman geçti, Halk Partisi Genel Sekreteri Tahsin Banguoğlu bu eserleri 150 bin liraya Maarif Vekâleti'ne satmak istedi. Üç kişilik bir komisyon kuruldu, resimler temizlendi ayrıca listesi yapıldı.

Fakat istenen para bulunamadığından tekrar bunlar Evkaf Apartmanları içindeki tatbikat sahnesinin üzerindeki daracık odaya tıka basa sığdırıldı. Bir kısmı da tiyatronun koridorlarına kondu.

Bir zaman sonra tiyatro idaresi bu odayı aksesuvar olmak üzere boşaltıyor. Resimler bir daha Halkevi'nin çatısına taşınıyor. Damdan akan yağmur suları altında kalan bu eserler tanınmaz bir hale geliyor. Dilenci torbası gibi oradan oraya taşınması bitmiyor. Ressamlar bile bu resimlerini unutmuş görünüyorlar. Memleketin tümünü renkleri, çizgileriyle aksettiren bu eserler önceleri gösterilen bütün iyi niyetlere rağmen sonradan ken-

di mukadderatlarıyla başlaşa bırakılıyor. Bu arada yağmalar devam ediyor, sokakta bulunmuş gibi bu eserleri görenler çekip çekip alıyor, kimse sorumlu sayılmıyor.

San'at tarihimizin affedemeyeceği bu trajik durumun hâla sonu gelmemiştir. Bugün bu resimlerin son kalıntıları nerede ve ne halde olduğu belli değil".[269]

Tüm Yurt Gezileri yapıtlarının toplu olarak sergilendiği 1944 yılını izleyen yıllarda ise siyasî yapı değişikliği istemi giderek gündeme yerleşir ve Türkiye yeni bir sürecin içine girer: Çok Partili Dönem.

3.4.Çok Partili Döneme Geçiş (1946-1950)

1937 yılındaki anayasa değişikliği ile Cumhuriyet Halk Partisi'nin altı ilkesinin[270] anayasaya girmesiyle oluşan devlet-parti özdeşleşmesi, İsmet İnönü'nün 29 Mayıs 1939 tarihinde tek şef ilan edilmesiyle, devlet-parti-şef özdeşleşmesine dönüşür. Devletin milleti, Partinin devleti, şefin de hepsini simgeleyip, temsil ettiği tek şefli ve tek partili otoriter rejim 1946'ya kadar ülkeyi yönetir.

Ulusal devletin kurulması bağlamında 'devlet' ağırlıklı gündemin değişmesiyle çok partililik önem kazanmaya başlar. Başlangıcı II.Meşrutiyet'e kadar uzanan çok partililik, Cumhuriyet'in tek parti rejimi içinde küçük denemelere girişmişse de[271], ancak 1945-1946'dan sonra bilfiil gerçekleşir. Çok partili düzene geçişi sağlayan iç dinamikler, II.Dünya Savaşı yıllarında yaşanan ekonomik ve sosyal yapı değişimleridir. İmtiyazsız ve kaynaşmış bir kitle temelli halkçılığın ekonomi politikası olan devletçilik, bir yandan özel kesim için sermaye birikimine yol açar, diğer yandan enflasyon, karaborsa, yolsuzluklar gibi savaş yıllarının olumsuzlukları toplumsal kesimler arasındaki farklılıkları belirginleştirdiği için, birleştirici ve bütünleyici olmaktan çıkar. Devletçiliğin birleştirici ve bütünleyici niteliğini kaybetmesi, toplumun değişik kesimlerini tedirgin ettiği gibi, değişim ara-

yışlarını da gündeme getirir. Düşük fiyat politikası nedeniyle köylüler; 1942 tarihli Varlık Vergisi Hakkında Kanun, 1945 tarihli Çiftçiyi Topraklandırma Kanunu gibi yasalar nedeniyle mülk sahibi kesimler, Kemalist reformlardan ve özellikle laiklik uygulamalarından hoşnut olmayan gelenekçi-dinci çevreler, tek partili rejime muhalif bir tutum oluştururlar.[272]

Tek partili rejime muhalif gruplardan gelenekçi-dinci çevreler dinin ahlâk olduğunu ve halkın din yoluyla toplumsal eğitime ihtiyacı bulunduğunu öne sürerek, laiklik adı altında yapılan uygulamalara karşı çıkarlar. Özellikle Diyanet İşleri Dairesi'nin Başbakanlığa bağlı olmasından memnun olmayan kesim, Diyanet İşleri Dairesi'nin devlet bünyesinden çıkartılması ve Türkiye'de bir İslâm cemaatı teşkilatının kurulmasını arzu eder.[273]

Tek partili rejim uygulaması, büyük çoğunluğun yoksul olduğu Türkiye'de imtiyazlı bir kesim oluşturduğu iddiası ile de eleştirilir: "Asıl dava, ... yüzde ellisi yarı çıplak bir memlekette, kanunların, mevzuatın, tedbirlerin, hatta örf ve ananelerin, bazı insanlara ... aşırı hovardalıklar yapacak kadar para kazandırmasındadır".[274] Cumhuriyet Halk Partisi'nin uygulamalarını destekleyen Ulus gazetesi ise söz konusu eleştirilere şu gerekçelerle karşı çıkar: "Dünyanın neresinde, demokrat, anti-demokrat, bir memleket gösterebilirsiniz ki insanlar seri imalatına tâbi cıvatalar gibi bir huyda ve bir boyda olsunlar? Dünyanın neresinde lüks düşkünü, kumar düşkünü, debdebe düşkünü insanların kökü kurutulabildi? Kadın 5 liraya ipek çorap yerine, 23 liraya naylon çorabı alırsa, bunun mesuliyetini bir partiye, bir hükümete, bir rejime yükliyebilmek için bir insanın insaftan nasibi olmamak lâzım gelmez mi?".[275]

Çok partili düzene geçişte iç dinamikler kadar, dış dinamikler de etkili olur. Dış dinamikler iki etken üzerinde odaklanır: Batı demokrasilerinin II.Dünya Savaşı'ndan galip çıkmaları ve Rusya'daki komünist rejim. Rusya'da uygulanan rejimin Türkiye'de de taraftarları olduğu düşüncesinin yayılmasında, iktidar

partisine karşı yayınlarda çıkan kışkırtıcı yazıların da etkisi olur. Bu bağlamda, Millet dergisi beş bölgeye ayrılmış bir Türkiye haritasını şu alt yazıyla yayımlar: "Orijinal kopyası elimizde olan ve Türkiye'yi beş Sovyet Cumhuriyetine (!) bölen bu Bolşevik haritasını Moskof diplomatına ithaf ediyoruz. 'Parçala, kolay yutarsın' Rus sözüne karşı, bizim de bir atasözümüz vardır: 'Sen herkesi kör, âlemi sersem mi sanırsın?' Türkler Rusya bahsinde bu sözü unutmamışlardır".[276]

Rusya'daki rejimin Türkiye'de bir düzen değişikliğine neden olacağı düşüncesi, iktidar partisi yöneticilerinin arasında komünizme sıcak bakanların olduğu iddiasına dayandırılır. Örneğin, Moskova'daki Polit Büro'nun Türk dünyasını birbirinden ayrı ve birbirine yabancı varlıklar haline getirmek için hazırladığı tezin benzerinde Hasan Ali Yücel'in imzası bulunduğu iddia edilir ve hükümet, beraber iş yaptığı kişilerin gerçek kimliğini görmemekle suçlanır. [277] Ayrıca Polit Büro'nun Türkiye şubesinin resmî bir evrakında yer aldığı iddia edilen aşağıdaki ifadelere dayanılarak iktidar partisi zan altında bırakılır: "Türkiye Cumhuriyeti onu idare eden Halk Partisi umdelerinde (güvenilecek kimseler) seyyaliyet (akım) dolayısıyla kısa bir tedriç (derece derece ilerleme) ile kolayca bir Sovyet Cumhuriyeti haline konulabilir. Bu hususta Cumhuriyet'i yavaş yavaş Sovyet halkçılığı ideolojisine göre ayarlamak da güç olmayacaktır. Devletçilik de en kolay istismar edilecek bir gayeye süratli ulaştırılacak şekle konulabilir. Bu hususlarda inkılâpçılık vasfının tefsiri her türlü münakaşayı istenilen istikamete götürmekte ele alınabilir. Ancak şiddetle mücadele edilmesi lâzım gelen prensip milliyetçiliktir".[278] İktidar partisine yöneltilen saldırılardan sanat da payını alır ve komünist propagandanın sanatı da kullandığı belirtilir: "Kızılların başvurdukları çarelerden birisi de memleketteki sanat ve yayın organlarını kendi programlarına göre organize ederken sanat hürriyeti namına yaptıkları demagojidir. Bu yılın son iki ayı içinde radyoda, İstanbul Şehir Tiyatrosu'nda, Devlet

Konservatuarı'nda Rus eserleri oynanmaktadır. Bu eserler sadece aileyi hedef tutan ve hepsi kızıl repertuarda şerefli yerler işgal eden eserlerdir. Millî filmlerimize, komünistlikten hüküm giyen ve cezalarını çekmekte olanların senaryoları empoze edilmektedir. Plastik sanatlarımız avangard namı altında ... dejenere bir hale sokulmaktadır".[279]

Dış dinamiklerden ikincisi olan demokratikleşme, siyasî rejim olarak demokrasiyi benimseyen Batılı devletler arasındaki ittifakta kendine yer arayan Türkiye'ye uygun bir ortam hazırlar. Demokratikleşme bağlamındaki dış dinamikler, Türkiye'nin çok partili düzene geçmesinde elverişli bir ortam hazırlamadığı gibi, düzen değişikliği Batılılar tarafından özellikle desteklenmemiştir. Hatta Amerika Birleşik Devletleri Başkanı Harry Truman 1946 yılında "harp tehlikesinin henüz zail olmadığı böyle bir sırada, Türkiye'nin harp politikasına göre iç idaresini yürütmesi gerekirken, çok partili hayata atılma tecrübesine girişmesini zamansız bir icraat şeklinde vasıflandırıyoruz"[280] diyerek Türkiye'nin çok partili rejime geçiş istemini uygun görmemiştir.

İç ve dış dinamiklerin etkileri sonucu güdeme gelen çok partili düzene geçişin yumuşak ve sarsıntısız gerçekleşmesinde, millî egemenliğe dayalı cumhuriyet ilkesi ve çok partililik denemeleri (Terakkiperver Cumhuriyet Fırkası, 17 Kasım 1924 - 5 Haziran 1925 ve Serbest Cumhuriyet Fırkası, 12 Ağustos 1930 - 18 Aralık 1930), uygun ortamın hazırlanması bağlamında yardımcı olur. Önkoşulları hazırlanan ortam, aşama aşama çok partili düzene geçişi sağlar. 18 Temmuz 1945'te Cumhuriyet Halk Partisi'nin dışında ilk siyasal parti olan Millî Kalkınma Partisi'ne, 7 Ocak 1946'da da Celal Bayar başkanlığındaki Demokrat Parti'nin kurulmasına izin[281] verilir. Kuruluşundan dört yıl sonra da Demokrat Parti 14 Mayıs 1950 seçimlerinden iktidar partisi olarak çıkar. Böylece ilk defa halk kendi özgür iradesi ile iktidarı değiştirir ve tek partili rejimden çok partili rejime barışçı bir şekilde geçilmiş olur.

Çok partili hayatın ilk hükümeti olan I.Adnan Menderes Hükümetinin 22.5.1950 tarihli programında kültür ile ilgili şu ifadelere yer verilir: "Maddî bakımdan ne kadar ilerlemiş olursa olsun, millî ahlâkî sarsılmaz esaslara dayanmayan, ruhunda manevi kıymetlere yer vermeyen bir cemiyetin, bugünkü karışık dünya şartları içinde kötü akıbetlere sürükleneceği tabiîdir. Talim ve terbiye sisteminde bu gayeyi göz önünde bulundurmayan, gençliğini millî karakterine ve ananelerine göre manevi ve insani kıymetlerle teçhiz edemiyen bir memlekette ilmin ve teknik bilginin yayılmış olması, hür müstakil bir millet olarak yaşamanın teminatı sayılamaz. Yıllardan beri sarih bir istikametten ve rasyonel bir plandan mahrum olduğu için mütemadi değişikliklere, sarsıntılara uğrayan maarifimizin, milletçe katlanılan büyük maddi fedakârlıklara mütenasip bir verimlilik arz etmediği açık bir hakikattir. Hükümetimiz, parti programımızda tespit edilmiş esaslar dairesinde, bu büyük millî davayı bir kül halinde ehemmiyetle ele almış bulunuyor. Tamamiyle demokratik bir ruh ile ve ilmin son neticelerine göre tesbit edilecek geniş ve teferruatlı bir plan için maarif nimetini memleketin her tarafına müsavi şartlarla yaymayı temin edecek kanun tasarılarını hazırlıklarımız biter bitmez yüksek tasvibinize arz edeceğiz".[282]

Çok partili düzenin ilk hükümet programı, kendinden önceki kültür politikalarını manevi değerlere yer vermemesi nedeniyle eleştirir. Manevi değerlerden yoksun olan bir toplumda bilimin ve teknik bilginin yayılmasının bir önemi olmadığını savunan program, maarifin istikrarlı bir politikadan yoksun olduğunu yapılan değişikliklere bağlar. Eğitim ve kültürü büyük millî bir dava olarak kabul eden hükümet, demokratik ve bilimsel nitelikli bir politika ile, eğitim ve kültürü yaygınlaştırmayı hedeflediğini bildirir.

Çok partili düzene geçiş sürecinde ve 1950'lerde, Cumhuriyet'in ilk yıllarından itibaren görülen kültür ve eğitim alanındaki girişimler (çeviri etkinlikleri, Halkevleri ve Köy Enstitüleri fa-

aliyetleri gibi) önce yavaşlatılır, sonra da durdurulur.[283] Demokrat Parti, 'Batı'nın dışında ama yanı başında bir örnek Batı kurma çabası' yerine, 'Batı'yla birlikte ve Batı için Doğulu olmak' ilkesini benimseyerek kültür politikasının çerçevesini çizer. Batı artık ne eski bir düşmandır ne de yetişilmesi gereken bir idealdir. Hasan Ali Yücel'in Türk Hümanizmasına karşıt, milliyetçi-muhafazakar bir anlayış giderek kuvvetlenir ve tasfiye edilmeye çalışılan geleneğin canlandırılması gündeme gelir.[284]

1950'li yıllarla birlikte sanatçının konumunda değişiklikler gözlemlenir, sanatçı devletten özerkleşirken, edindiği devlet himayesini de (burslar, idarî görevler gibi) yitirmeye başlar. Bireysel olanakları ile kendini yetiştirmeye başlayan sanatçı, zorunlu bir yerellik kaygısı taşımadan, siyasal ve kamusal alandan uzaklaşarak bir anlamda kendi içine döner ve öznel değerler sanat alanını giderek kuşatır. Bu bağlamda soyut sanat ile tanışan resim sanatı, kaligrafik soyut örnekleri ile de geleneğe dönmenin ipuçlarını verir.

IV. BÖLÜM

4.KÜLTÜR POLİTİKASI VE RESİM SANATI

4.1.Sanat Ortamı

Koşulların zorunlu kıldığı devlet desteği, bir yandan Güzel Sanatlar Akademisi ile resim eğitimini resmî bir çatı altında toplarken, diğer yandan yurt dışı eğitim olanakları sağlayarak sanatçıların Batı sanatını yerinde izlemelerine olanak sağlar. Klasik eğitim aldıktan sonra Batı'nın sanat akımlarıyla tanışma, modern sanatın daha çok 'teknik' yönü üzerine odaklanmayı gündeme getirirken, özgün Türk resmi oluşturma istemi de sanatçı etkinliklerini yönlendirir.

4.1.1.Devlet Destekli Sanat

Cumhuriyet'in ana ilkelerinden biri olan devletçilik, modern bir ulus yaratabilmek için toplumu devlet eliyle yeniden yapılandırmayı hedeflemiştir. Bireysel girişimlerle gerçekleştirilemeyecek olan bu misyonu yüklenen devlet, her alanda olduğu gibi sanat alanında da izlediği kültür politikası çerçevesinde etkin olmaya çaba harcamıştır. İzlenen kültür politikası, güzel sanatların geliştirilmesi için yetenekli sanatçıların yetişmelerini sağlayacak eğitim olanaklarının hazırlanması konusu üzerinde durmuş ve bu bağlamda ülke içinde sağlanan eğitim olanakları yurt dışı eğitimi ile desteklenmiştir. Özellikle plastik sanatlar alanında az sayıda sanatçının bulunması, devletin sanatçıyı özendirici

tedbirler almasına da yol açar. Sanatçının ortaya koyduğu eserlerin halk ile buluşması için sergiler düzenleme, düzenlenen sergilerden yapıt satın alma, sanatçılara ödül verme gibi özendirici tedbirlere baş vuran devlet, sanatçıyı yeni çalışmalara teşvik etmeye çalıştığı gibi, sanatçıların sayısını da çoğaltma çabası içinde olmuştur.

Sanatı ve sanatçıyı koruyan bir zümrenin olmaması diğer sanat dallarında olduğu gibi resim sanatında da devlet desteğini zorunlu kılmış ve özellikle Atatürk ve İsmet İnönü ile yakınlarında bulunan sınırlı bürokrat kesimi, sanatı destekleyici tutumları ile topluma örnek olmak istemişlerdir. Yeni devleti yapılandırma girişimlerinin en yoğun olduğu dönemde, Atatürk'ün sanatçıları yakın çevresinde bulundurması, sanatı destekleyici tavrının göstergesi olarak değerlendirilebilir. Örneğin 1922 yılında Bursa'da bulunan Avni Lifij, verilen bir davette, yakılan köyleri yakından görmek istediğini belirtince, ertesi gün Atatürk sanatçıyı beraberinde Ankara'ya götürür ve ona her şeyi göstermeye çalışır.[285] 1924 yılında İzmir'e giden resmî heyetin içinde ise İbrahim Çallı yer alır. Bir toplantı sırasında Atatürk, İbrahim Çallı'ya hitaben, "Ben devlet reisiyim. Yanımda devlet ricali ve milletvekilleri vardır. Sizlerle müsavi olarak beraber bulunuyoruz. Bu güzel tecelliyi zaptetmek sanata ait bir iştir"[286] diyerek sanatçıları toplumsal statü açısından devlet erkânı ile eş tuttuğunu açıkça ifade eder.

Atatürk'ün açılan sergileri gezmesi, eserlerle ilgili yorumlarda bulunması gibi örnek tavırlar sergilemesi de toplumun ilgisini sanata yönlendirme isteminden kaynaklanır. 1929 yılında Türk Ocağı'nda açılan sergide bulunan Namık İsmail'in bir nü'sünün bir din kuruluşu tarafından satın alınmasını tavsiye etmesi, 1933 senesinde açılan İnkılâp Sergisi'ni gezerken, Şeref Akdik'in Millet Mektebi tablosu önünde uzun süre durduktan sonra, yanındaki mebuslara "resmi çok beğendim, bu resmi aldınız mı?"[287] diye sorması eser satın alarak da sanatçıya maddi destek olma isteminin göstergesidir.

Sanatçı ile halk arasındaki kopukluğu gidermeyi hedefleyen Halkevleri'nin düzenledikleri sergilerde genç sanatçıların yapıtlarına yer verilmesi, sergilerin açılışında devlet erkânının sanatçıları teşvik edici nutukları, sanatçılara dağıtılan resim malzemesi gibi küçük hediyeler, destek bağlamında alınan sanatçıyı özendirici tedbirlerdir. 1937 yılında açılan İstanbul Resim ve Heykel Müzesi, 1939 yılından itibaren her yıl muntazam düzenlenen Devlet Resim ve Heykel Sergileri, bu sergilerde verilen ödüller devlet desteğinin genişleyerek devam etmesinin sonucudur.

Sanata destek olmak için, örnek tavırlar sergileme bağlamında İsmet İnönü de güzel sanatlarla yakından ilgilenir. İsmet İnönü döneminde bir süre Cumhurbaşkanlığı Köşkü'nde görevli olarak bulunan Vecih Bereketoğlu'nun izlenimleri, sanat yapıtlarının resmî dairelere girdiğini ve halkın belli bir kesiminin de eser satın almaya başladığını göstermesi açısından ilginçtir. Vecih Bereketoğlu'nun ifadesiyle, "İsmet İnönü memleket adamıdır, müzik ve resim için önemli bir kişidir. Sergileri gezerdi, köşkte görevliydim. Devletin dairelerine resim alındığı günlerdi. Ahmet Refik[288] İsmet İnönü'nün isteği üzerine halk için bir resim sergisi yapılması için görevlendirilmişti. 1946-1947 yıllarındaki Dil ve Tarih Coğrafya'da açılan bu sergide, doktorlar, avukatlar vb. kişiler resimleri hemen hemen kapışmışlardı. İsmet İnönü bize 'resim kalmadı' demişlerdi".[289]

Cumhuriyet Halk Partisi'nin katkılarıyla düzenlenen Yurt Gezileri de güzel sanatların yaygınlaştırılması açısından sağlanan devlet desteğinin bir göstergesidir. Resim sanatının Anadolu'ya ulaşmasını sağlayan Yurt Gezileri ressamlara salt resimle uğraşma olanağı tanıdığı gibi, yöresel özelliklerin de resim sanatına girmesine aracı olur. Cumhuriyet Halk Partisi Yurt Gezisi Sergileri'nden eserler satın alarak sanatçılara maddi açıdan da destek olur. Ahmet Muhip Dranas devlet desteğini şöyle yorumlar: "devlet, zamanın ve durumun fevkaladeliğine rağmen, koruyucu elini sanatkârların üstünden çekmeği, bir an bile, hatırından geçirmemiş"tir.[290]

Sanatı ve sanatçıyı destekleyecek bir kesim oluşuncaya kadar devlet himayesini sanatçılar da onaylar. "Sergilerden resim alan münevverlerin adedinin beşi geçeceğini tahmin etmiyorum. On yedi milyonluk kütle içinden bu aded bizi hayrete düşürmektedir"[291] diyen Cemal Tollu, sanatı destekleyen devletten başka bir zümre bulunmadığı gerçeğine dikkati çeker. "Ressamlarımızın çoğu resim muallimi veya memurdur. Bunların eline geçen aylık para miktarı ise altmış lirayı geçmez. Yani herhangi bir zenginimizin şoförüne verdiği maaşın yarısını alıyorlar"[292] ifadeleri ile Cemal Tollu, maddi sıkıntı içinde hayatını sürdürmek zorunda kalan ressamlarımıza devlet desteğinin zorunlu olduğunu belirtir. Devletten başka sanatı destekleyen kesimlerin bulunduğu Batı ülkelerinde bile, ekonomik kriz dönemlerinde devlet sanatçıyı desteklemek ihtiyacını duymuştur. Örnek olarak Fransa'yı ele alan Cemal Tollu, sözlerine şöyle devam eder:

"Orada binlerce sanatkâr ve her seviyedeki sanatkârın müşterisi vardır. Böyle olmasına rağmen bilhassa son senelerdeki iktisadî buhranı göz önünde tutan garb devletleri de sanatkârı himaye etmek mecburiyetini duymuşlardır. Fransa'da böyle olunca henüz bir sanat ananesi olmayan memleketimizde sanatkâr daha çok himayeye muhtaçtır. Onlar mevcud kuvvetli bir sanata, halkın da himayesini görmüş olmasına rağmen yardımlarını çoğaltırsa, bizde ancak yeni belirmeye başlayan sanat hareketlerini, hatta ayrı bir bakanlık ihdas ederek büyük bir programla inkişafına çalışmak zarureti vardır.

Sanatın inkişafında en büyük amil, her millette başka bir şekilde, ya kilise veya saraylar olmuştur. Yıkılan bu müesseselerin yerini tutan ve varlığını kültürünün kuvvetine bağlı sayan her devlet bu vazifeyi kendi üzerine almak mecburiyetindedir. Türkiye Cumhuriyeti hükümeti de büyük şefinden aldığı ilham ve emirle bu işe elini uzatmıştır. Bu hususdaki programı kuvveden fiile geçmek üzeredir.

Sanatın devlet himayesine girmesi, sanatkârın yaratma hürriyetini tahdid etmek değildir ve sanatkârın yaratma hürriyetine

dokunmadan sanatı korumak her akıllı devlet adamının vazifesidir".[293]

Cemal Tollu gibi, devlet desteğinin sanatçının kişiliğinin gelişmesine engel olacak nitelikte olmadığını belirten Hasan Ali Yücel, devlet desteğinden yoksunluğun sanat için çok zararlı olacağı görüşündedir. Hasan Ali Yücel'e göre, "devletçiliği ferdi ve ferdin teşebbüslerini meflûc (felç) bir hale getirmeksizin devlet himaye otoritesinin yine cemiyet lehine ve menfaatine müdahalesi tarzında görülmesi" yerinde olacağından, "sanatın devletleştirilmesi demek, bizdeki sanat mensuplarının eser verme hususunda şahsiyetlerinin inkişafına hizmet edecek tedbirleri devletin alması demektir. ... Sanat işlerinde devletçilik prensibi ile sanatkârın kendi kendisini yetiştirmek düşüncesi belki size zıt gibi görünmüştür. Halbuki hiç öyle değil. ... Cemiyet otoritesini kendinde bulunduran devlet, bu sahada da ferdin hamisi, onun şahsiyetinin doğup büyümesinin en büyük amilidir".[294] Bu nedenle sanatçının kişiliğinin gelişimini engelleyecek bir devletçilik prensibine, sanatın özü olan yaratıcılığa aykırı olduğundan karşı çıkan Hasan Ali Yücel daha ılımlı bir devlet desteğinden yana olduğunu öne sürer.

Diğer yandan, anlamadıkları için sanattan zevk almadıklarını ileri süren bazı münevverler, sanatın bir kültür ve refah sorunu olduğunu ve kültürel ilerleme olmadan sanat ile ilgili bir şey yapılamayacağını ileri sürerler. Bu anlayış geleneksel-tutucu zihniyetin değişik bir yorumla Cumhuriyet döneminde de devam ettiğinin bir göstergesidir. Geleneksel-tutucu zihniyet özellikle yeni sanat olarak adlandırılan modern sanatın anlaşılmasına engel olur. İsmail Hakkı Baltacıoğlu'nun ifadesiyle, "ananevi terbiyemiz yeni sanatın mahiyetini anlamamız için kuvvetli bir manidir. Birçok münevver arkadaşımızın kübik tabloda vezin ve ahenk değil, ilim, suret ve vesika aradıklarını görüyorum. Bu noktainazardan en realist ve taklitçi eserleri bile görmek, anlamak kabil değildir. ... Bedîî idrak olmuş bitmiş bir mevcudu seyretmek değil, sanatkârın tekniği sayesinde bir haleti ruhiye icat etmektir ".[295]

Geleneksel-tutucu zihniyet güzel sanatlarla uğraşan kişiye kaybolmuş gözüyle baktığı gibi, "bizde sanatkâr yetişmez, bu memleket henüz sanat sevgisini tadacak kabiliyette değildir" gibi tekerlemeler de sanatla ilgilenenlerin şevkini kırmıştır. Çok yönlü bir aydın olan Osman Hamdi Bey için elit kesimlerde "ressam makulesi (soyu) adam"[296] denilmesi de güzel sanatların henüz benimsenmediğini gösterir. Güzel sanatların benimsenmesi ve gelişmesi için öncelikle, tutucu zihniyetin ortadan kaldırılması gerektiğini ileri süren Ali Sami Boyar, sanatın devlet dışında destekten yoksun kalmasını, sanatseverlerin sayısının az olmasına bağlar. Özgün bir Cumhuriyet sanatının da ancak devrim ruhunu hazmetmiş bir muhitte doğacağına inanan Ali Sami Boyar, en önemli işin böyle bir muhit kurmak olduğunu belirtir.[297] Sanatı destekleyecek diğer zümreler oluşuncaya kadar devlet desteği gündemde kalır.

"Kültür varlığımızın iki mühim parçasını teşkil edecek olan ressamlığın ve heykeltraşlığın kök salması için sanatın devletleştirilmesi lüzumunu fırsat buldukça ileri sürüyoruz"[298] diyen Nurullah Berk de ülkemizde, elit kesimin bile sanatı sevmediğini ve sanata ihtiyaç duymadığını belirterek, toplumu sanat konusunda aydınlatmak için grup veya kişisel girişimlerin yeterli olmayacağı görüşündedir. Kısa zamanda mükemmel bir güzel sanatlar politikası geliştiren Sovyet Rusya'yı örnek gösteren sanatçı, güzel sanatlarımızın ancak devlet politikası ile ilerleme kaydedeceğini ve toplumca benimseneceğini savunur. Sovyet Rusya'da "sokaktan geçen adam tablonun önünde durur, bakar, sever. Bu, sanatın milletin bağrına girdiğinin ve bağrından çıktığının izidir"[299] diyen sanatçı, Rusya'daki bu gelişmeyi devletin güzel sanatlar politikasına bağlar. Nurullah Berk'e göre, büyük sanat devirleri, sanatçıların otoritelerin hizmeti altına girdiği devirler olduğundan, sanatın yükselmesi için devletin sanatçıyı himayesi altına alması ve sanatı topluma sevdirmesi şarttır.

Devletin sergiler düzenleyerek ve eserler satın alınarak sürdürdüğü desteğin kapsamını sanatçılara çalışma ortamı bağla-

mında genişletilmesi talepleri de gündeme gelir. Örneğin, Namık İsmail'in Güzel Sanatlar Akademisi müdürü sıfatıyla Millî Eğitim Bakanlığı'na 3.8.1933 tarihinde sunduğu rapor[300], devletin sanatçılara iş imkânları yaratarak destek olması talebini içermektedir. Namık İsmail'e göre, millî tarihi tanıtmak ve sevdirmek hususunda etkin olan güzel sanatların Türkiye'deki gelişimini engelleyen nedenlerin başında, devletin sadece sanatkâr yetiştirmekle yetinmesi ve sanatçılara sanatlarını uygulayacakları iş imkânlarını sağlamaması gelir. Yerli sanatçıların iş bulamamasının nedeni ise ise etkinlik alanının, özellikle heykel ve mimarîde, yabancı sanatçıların işgal etmesidir. Yabancı sanatçıların yeni yetişmekte olan yerli sanatçılara oranla daha yetenekli olmaları nedeniyle tercih edilmelerini doğal karşılayan Namık İsmail, yerli sanatçıların çalışmadan gelişemeyeceklerini savunarak, devletin yerli sanatçılara da şans tanıması gerektiğini öne sürer. Bu nedenle, Türk sanatçılarının gelişimine hizmet etmek için Türkiye'de yapılacak olan her nevi resmî ve özel bina, heykel, resim ve tezyinat işlerinin yalnızca Türk sanatkârlara yaptırılması zorunluluğu getirilmeli ve bu husus yasal olarak tespit edilmelidir. Ayrıca güzel sanatlar alanına giren afiş, ilan tasarımı gibi diğer işleri de belli bir düzen altına almak için, her uygar ülkede olduğu gibi bir güzel sanatlar şurası yapılması da gerekmektedir. Namık İsmail, sanatın devlet himayesi altına alınmasını istemekle beraber, güzel sanatlar şurası aracılığı ile sanat denetimini de öngörmektedir.

Sanatçılara çalışma ortamı yaratma açısından devletin ilk hamlelerinden biri Nafia Vekâleti'nin (Bayındırlık Bakanlığı) 1937 yılında açtığı Ankara Garı için dekor müsabakasıdır.[301] Ankara Garı'nın hol kısmının yan duvarlarına 21 metre boyunda ve 3.5 metre genişliğinde panolar yapılmasının tasarlandığı yarışmaya yerli yabancı 23 kişi, onda bir küçültülmüş yağlı boya taslaklarla iştirak eder. Vekâlet tarafından tespit edilen konu ise devrimlerin ekonomik, sosyal ve kültürel açıdan izahıdır. Vekâletçe tayin edilen heyet eserleri tetkik ederek sanatçılara derece

ve nakdi ödül vermiştir ki birinciliği Nureddin Ergüven, ikinciliği Heinrich Krippel, üçüncülüğü Refik Epikman kazanmıştır.

Devlet tarafından sanatçılara iş olanaklarının sağlanması olgusu, basında çıkan yazılarla da desteklenir, örneğin İstanbul dergisindeki "Devlet Güzel Sanatlara Nasıl Yardım Edebilir" başlıklı yazıda, Amerika Birleşik Devletleri'nin ekonomik kriz yıllarında güzel sanatlara yaptığı yardımlara değinilerek, benzer uygulamanın Türkiye'de de yapılabileceği savunulur. Amerika Birleşik Devletleri'nde devlet, güzel sanatları ülke içinde yaymak için çeşitli yardımlarda bulunmuştur. Devletin kendini sanata karşı sorumlu hissetmesi 1930'lu yıllarda olur. 1933 yılında Harry L.Hopkins tarafından hazırlanan bir proje ile (Public Works of Art Project), ekonomik buhrandan zarar gören 3500 sanatçı, mütehassıs işçi gündeliği ile çalıştırılmış, kendilerinden resmî binalara konulmak üzere resim ve heykel yapmaları istenmiştir. Sanatçılar istedikleri şekilde ve istedikleri malzeme ile çalışmakta özgür bırakılmıştır. Bu proje 1934 yılında tamamlandıktan sonra, devlet maliyesine bağlı bir güzel sanatlar şubesi açılmış, bu şube de sanatçılara (4000-5000 sanatçıya), iş imkânı sağlamış ve umumî müesseseler yoluyla ülke içinde sanat hareketini genişletmiştir. 1935 yılında şube tarafından tanzim edilen Federal Sanat Projesi gereğince de yaklaşık 5300 sanatçıya iş imkânı sağlanmıştır. Ekonomik buhran yıllarında devreye giren benzer projeler ile de desteklenen sanatçılar resmî binalar için verilen işlerini yaparken halkla yakın temas içinde bulundukları gibi, sanatçıların çalışmalarını yakından izleyen halk da sanat ve sanatçı ile yakınlaşmış ve böylece sanatçı ile halk arasındaki uçurum da ortadan kalkmaya başlamıştır.[302] Amerika Birleşik Devletleri'ndeki uygulamanın benzeri Türkiye'de de yapılırsa, güzel sanatlar hem halka ulaşır hem de kısa zamanda gelişme gösterir. Böylece basın da devlet himayesini isteyen sanatçılara destek olur.

Devlet himayesine taraftar olan Léopold Lévy de uygulanacak bir himaye programı ile genç sanatkârların kısa zaman için-

de gelişme göstereceği kanısını taşır. Léopold Lévy'nin ifadesiyle:

"Tatbik edilecek bir himaye programı ile genç Türk sanatkârları çok az bir zaman içinde inkişaf edecektir. İşsiz sanatkârların adedi pek çok olan Fransa, onları himaye için, milyonlarca frank dağıtmaktadır. Fakat memleketinizde böyle bir himaye programının tatbiki o kadar müşkül değildir. Yirmi otuz sanatkâra her sene birkaç resim sipariş etmekle bu iş halledebilir.

Bu genç sanatkârların ekserisinde aşikar ve bazen de çok nadir kıymetler bulunduğu için Türkiye, kendilerine inkişaf etmek fırsatını vermekle pek yakında, yalnız millî nüfuzunu arttırmakla kalmayacak, fakat mektepleri, müzeleri için kendisine elzem olan bir sanatkâr yuvasına malik olacaktır.

Şunu da unutmayalım ki memleketteki sanat anlayışını tekamül ettirmek için bir takım tedbirler almak icap etmektedir. Bir sanat müzesinin, daimi sergi ve galerilerin açılması, sanat severler cemiyeti kurulması, konferanslar ve neşriyatlar bu tedbirlerin en mühim ve en acillerini teşkil etmektedir. Sanatkârı himaye etmek hiçbir zaman kafi gelemez. O sanatkârı anlayacak, sevecek, eserlerini satın alacak bir muhit yaratmak lâzımdır".[303]

Yukarıdaki ifadelerinden de anlaşılacağı gibi, Léopold Lévy, devlete iki açıdan misyon yüklemektedir: sanatçılara maddi açıdan destek olmak ve sanattan anlayacak bir çevrenin oluşturulması için gereken tedbirleri almak. Sanattan anlayacak çevrenin oluşturulması için müzeye, sürekli sergi ve galerilere, konferans ve yayınlara ihtiyaç olduğunu vurgulayan Léopold Lévy, devletin söz konusu düzenlemeleri yapmadan sadece sanatçıları himaye etmesinin yeterli olmayacağı kanısındadır. Léopold Lévy'nin, sanattan anlayacak çevrenin oluşabilmesi için elzem bulduğu müze 1937 yılında açılır ve bizzat kendisi müzenin tüm hazırlık aşamalarında etkin rol oynar.

Léopold Lévy'nin de taraftar olduğu devletin maddi açıdan sanatçıya destek olması fikrine itiraz Vedat Nedim Tör'den gelir.

Eser ortaya koyma açısından bir verim boşluğu olduğunu ve sanatçıların söz konusu boşluğu maddi imkânsızlıklara bağlamalarını kabul etmeyen Vedat Nedim Tör, Türk sanatçılarının veriminin refaha kavuştuktan sonra azaldığını ileri sürer ve örnek olarak Yakup Kadri'yi, Namık İsmail'i gösterir. Maddi imkânsızlıklar dünyaca tanınmış sanatçıların eser vermesine engel olmadığı gibi, onların sanatı ıstırap ve mücadelenin bir sonucu olmuştur. Eğer sanatçılarımız geçim sıkıntısı içindeyse, bu yetkin eserler üretmelerine engel değildir, aksine sanatçıyı teşvik edici bir etkendir.[304] Vedat Nedim Tör'ün bu görüşlerine karşı çıkan Cemal Tollu, Türkiye'de kuvvetli ressamların yetişmemesinin tek nedeninin maddi imkânsızlıklar olduğu görüşünde ısrar eder. "Şimdi nesli hamdolsun kurutulan dilenci dervişler gibi ressamlar da boya kutusu sırtında Anadolu'yu yaya olarak dolaşacak, acıkınca köylüden ekmek dilenecek değil ya!"[305] diyen Cemal Tollu, tüm olanaksızlıklara rağmen ressamlarımızın eser ürettiğini iddia eder. Eser üretilmektedir ama Vedat Nedim Tör'e göre henüz yetkin ve özgün eserler ortaya çıkmamıştır ve sanatçılar kendi acizliklerini muhite ve devlete yüklemektedirler. Oysa devlet, her sanatçı adayına kapısını bedava açan Güzel Sanatlar Akademisi ile, yurt dışına öğrenci göndermesi ile sanata çok destek vermektedir. Devletin söz konusu desteğine ekleyeceği tek şey, güzel sanatların her alanında vereceği ödüllerdir. Ancak bu ödüller sadece hak edenlere verilmeli, hak eden yoksa kesinlikle verilmemelidir.

Vedat Nedim Tör, "takdir olunmuyoruz" diye yeteneksizliklerini mazur göstermeye çalışan sanatçıları da eleştirir ve "kuvvetli ve orijinal bir sanat eseri, Hotanto'da bile doğsa, derhal beynelmilel plana çıkmasını bilir"[306] diyerek orijinal eser yokluğunu revaç noksanlığına bağlamanın yanlış olduğunu savunur. Hiç şüphesiz her sanatçı, muhitinin ilgisine muhtaçtır, ancak bu ilgiyi kamçılayacak olan şikayet ve serzeniş değil, bizzat sanatçının verimliliğidir. Kuvvetli ve orijinal bir sanat eserinin muhitin ilgisine bağlı olmadığını iddia eden Vedat Nedim Tör'e karşı

çıkan Cemal Tollu, "kuvvetli ve orijinal bir eser Hotanto'da da takdir edilir ama tesadüfen orada resim kültürü almış insanlar bulunuyorsa"[307] ifadeleriyle sanatı takdir edecek muhitin önemine dikkati çeker. Sanat eseri, eğer ondan anlayan varsa takdir edilir. Sanattan anlamayan için sanat eseri bir şey ifade etmez. Sanatın gelişmesi için sanatı anlayan ve sanatı seven bir muhite ihtiyaç vardır. Devletin sanatçıyı himaye etmesinin nedeni de sanatı destekleyecek bir muhitin henüz oluşmamış olmasıdır. Devlet bu boşluğu gidermek amacıyla, örnek davranışlar sergileme ihtiyacını duymuştur.

Her alanda olduğu gibi sanatta da yeni bir yapılanmaya girişen Cumhuriyet, uygun bir sanat ortamı oluşturmak için bir takım tedbirler almıştır. Alınan tedbirlerin derhal sonuç vermesini beklemek, iyi bir sanatçının yetişebilmesi için zamana ihtiyaç olduğu gerçeğine aykırı düşmektedir. Cemal Tollu'nun işaret ettiği gibi, orijinal eserler derhal meydana çıkmaz, "istidadını birçok bilgilerle teçhiz eden sanatkârın verimli olması uzun yılların devamınca kendi sahasında çok çalışmasıyla mümkün olur".[308] Hatta özgün bir sanatın yaratılması için bir kaç neslin geçmesini de beklemek gerekebilir. Bu nedenle devletin sanata verdiği desteğinin sonucunu alabilmesi için zamana ihtiyaç vardır. Devletin sanat alanında ektiğini biçmesi için ihtiyaç duyduğu zaman olgusunu Hasan Ali Yücel, şiirsel bir anlatımla şöyle dile getirir: "Sanat muhitimiz, son on beş yıl içinde çiçeklenme safhasını hiçbir öldürücü boranın ve dolunun hücumuna uğramadan tamamlamak üzeredir. Devlet, dikkatli bir bahçevan gibi onun üstüne titriyor. Bu çiçeklerin yemişlerini bekliyoruz. Güç, fakat geç olmayacağına inandığım bu yemişlerin müstakbel tadını, çiçeklerin kokusundan almaktayım. Millî şuurun gölgeli kalmış yerleri, sanatkârlarımızın dehası ile bir yaz sabahının aydınlığında nurlanacaktır".[309]

Sanatın devlet desteği ile kısa zamanda gelişeceği konusunda Hasan Ali Yücel ile aynı kanıyı taşıyan Malik Aksel, devletin her sanatçıya maddi destek olmasına karşı çıkar. Ancak yaşlı ve

emektar ressamlara maaş bağlanması gerektiğini ileri süren Malik Aksel'e göre, genç ressamlara maddi destek yapılmamalı, ortaya koydukları eserlere göre ödüllendirilmelidirler. Türkiye'de plastik sanatların gelişmesi için devletin yapması gereken en önemli şey, iyi eserleri satın almak, kötü bir eseri yapanı teşvik için dahi olsa kesinlikle satın almamaktır. Eser satın alma konusunda devlete seçici olma kıstasını getiren Malik Aksel, "resim ve heykel müzelerini çoğaltmak ve her vilâyette daimî resim galerileri açmak, tarihî, büyük ressamların eserlerinden kopyalar çıkartmak, galerilerde bunlara yer vermek, resim sanatına dair eski Türk eserlerini bir arada gösteren bir müze meydana getirmek, kitapların kalın cildleri arasında kalan Türk minyatürlerini herkesin görebileceği bir vaziyete sokmak ve bu suretle halkın zevkini yükseltmek"[310] gibi misyonları da devlete yükleyerek, sanat desteğinin kapsamını genişletir.

Sanatı ve sanatçıları destekleyecek bir kesim oluşuncaya kadar zorunlu görülen devlet desteği, eğitim alanında da kendini göstermiş ve izlenen kültür politikasının hedeflerine ulaşabilmesi için sanat eğitimine özen gösterilmiştir. Bu bağlamda, uzun yıllar tek kurum olan resmî sanatın temsilcisi Güzel Sanatlar Akademisi etkin rol oynamıştır.

4.1.2.Resmî Sanat: Güzel Sanatlar Akademisi

On dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısından itibaren, gerek resmi seven Abdülaziz gibi bir padişahın resim sanatını destekleyici girişimleri ve gerekse Şeker Ahmet Paşa'nın açtığı resim sergileri ve İstanbul'daki yabancı ressamların özel resim dersleri vermesi sonucu resim sanatına artan ilgi, salt resim öğretimi verecek bir okulun kurulması fikrini giderek olgunlaştırır. Bu bağlamda, 1883'te Sanayi-i Nefise Mektebi'nin kurulmasından önce biri özel diğeri resmî iki girişim söz konusu olur. Abdülaziz'in yağlıboya resmini yapmak üzere İstanbul'a davet edilen

Pierre Désiré Guillemet'nin Beyoğlu Hamalbaşı Sokağı 60 numarada 1874'te açtığı Resim ve Desen Akademisi İstanbul'da açılan ilk özel resim akademisi olma özelliğini taşır.

Adolphe Thalasso'nun, L'art Ottoman Le Peintres de Turquie adlı eserinde "İstanbul'da ilk resim akademisini kurma onuru, Sultan Abdülaziz'in ressamlarından Fransız asıllı Guillemet'ye verilmiştir"[311] diyerek, takdir ettiği Pierre Désiré Guillemet, 1877 tarihindeki resmî girişim sonucu açılması düşünülen okulun müdürlüğüne de atanır. 1877 (3 Şevval[312] 1294) tarihli Şûray-ı Devlet karar mazbatasında yer alan ve resim ile mimarlık öğrenimi yapacak bir okulun kurulmasıyla ilgili ilk resmî girişimin gerekçesinin, "mealinde fenn-i resim kâffe-i sınayiin (tüm sanatların) esası olub bunun mebâdisi (ilkeleri) haylice vakitten beri bazı mekteblerde talim olunmakda ise de esbab-ı terakki (ilerleme sebebi) ve intişarına (yayılma) gereği gibi teşebbüs olunamamış olduğu misillû (benzer) fenn-i mimarî dahi usulen tedris olunmadığı cihetle na ehiller ye'dinde kalmış olduğundan ilerüde işbu fenlerin neşr ve tamimi (genelleştirme) zımnında tedabir-i kaviyye (güçlü tedbirler) ittihaz olunmak üzere şimdilik fenn-i resm ve mimarîye mahsus muhtasar mekteb tanzimi tensib (uygun)" olduğu Mustafa Cezar tarafından belirtilmektedir.[313] Şûray-ı Devlet mazbatasına göre, sanat eğitimi verecek resmî bir okulun açılmasının nedeni, resim ve mimarlık eğitiminin, usulüne uygun olarak yapılmaması nedeniyle yeteneksiz kişilere kaldığı gerçeğidir.

Halil Edhem Bey'e göre, 17 Ekim1877, Mustafa Cezar'a göre 18 Ekim 1877 tarihli Maarif Nezareti'ne yollanan tezkere-i sâmiyede (sadrazamlık yazısı) yukarıda belirtilen gerekçelerle, resim ve mimarlık eğitimi yapmak üzere İstanbul'da bir okul açılmasına karar verildiği, okul müdürü görevine Pierre Désiré Guillemet'nin, mimarlık tekniği öğretmenliğine fahri olarak Bay Chinkiria'nın atandığı, okula alınacak öğrencilerin üçte birinin dışardan, kalanının rüştiye okulları ve askerî okul mezunları olacağı, derslerin de Türkçe olarak verileceği hususları yer almıştır.[314]

Bu okulun açılıp açılmadığı, faaliyete geçip geçmediği ise meçhuldür. Halil Edhem Bey'e göre, böyle bir okul açılmış olsa bile Osmanlı-Rus Savaşı (1877-1878) sırasında göçmenlere yardım ederken tifoya yakalanan Pierre Désiré Guillemet'nin ölmesi nedeniyle, çok kısa bir süre devam etmiştir. Mustafa Cezar da okulun faaliyete geçtiğine dair bir belgeye sahip olunmaması nedeniyle ilk resmî girişimin yarım kaldığı görüşündedir.

İlk özel ve resmî girişimlerden sonra, 1882 yılının Ocak ayından itibaren Sanayi-i Nefise Mektebi'nin kurulması ile ilgili işlemler başlar. Mustafa Cezar'ın günümüz diline uyarladığı 1 Ocak 1882 (10 Sefer 1299) tarihli belgede, Sanayi-i Nefise Mektebi'nin kurulmasının gerekçesi şöyle dile getirilir:

"Osmanlı milletleri ve hususiyle Türkler her ne kadar bir sanat hissine mâlik iseler de, bu his levha (resim levhası, tablo) veya heykel şeklinde san'atla yapılmış şeylerde değil belki millî sanatımızın büyük binalarıyla, kullanılmaya mahsus binlerce eşyasında görülür. Bunları meydana getirenlerin ve üstadların san'at görüş ve kabiliyetleri de mevcut eserlerde müşahede olunmaktadır. Hakikaten sözü geçen binalardan pek güzel ve mükemmelleri ve eski Osmanlı güzel san'at eserlerinden pek san'atkârane yapılmış olanları vardır. Fakat ne yazık ki bunlar günden güne mahv ve yok olmaktadır. O eski kaliçalarımız (küçük halı), eski dokumalarımız, Kütahya'nın o güzel toprak eşyası, Üsküdar ve Bilecik çatmaları, ipekten yapılmış gayet nefis kumaşlarımız, ciltli kitaplarımız, abanos ve fildişinden kakma sandık eşyalarımız, altın ve gümüş ile süslü eski silâhlarımız velhasıl akıl ve irfan sahiplerinin hayretini celbeden ve hâlen parçaları altun bahasına satılmakta olan bunca eşi ve benzeri olmayan güzel şeyler, ne yazık ki artık yapılmamaktadır. Bu güzel câmileri, bu yüce türbeleri, medreseleri, hulâsa bütün bu eşi ve benzeri olamayan san'at eserlerini vücuda getiren mimarların ve üstadların torunları olan bizler bu eserleri korumasını bile bilemiyoruz. Yüce binalarımızı süsleyen o birer san'at eseri olan mühürleri, ağaçları, demirleri, dökme tuncları, parlak cam eşya-

yı yapmak için o büyük üstadların emirleri altında çalışan işçiler nerededirler? Kitaplarımızı gayet güzel cildleyen mahir üstadlar ne oldular? Bunların hepsi hemen büsbütün ortadan kalkmakda ve bizi doğrudan doğruya çöküntüye sevkeden san'at gerilemesi ve tabiatın tahribatının önünü almak için henüz vakit varken hiçbir şey yapılmamaktadır. Halbuki bir memleketin san'atı kendi kuvveti hatta servetidir. Onlar olmadıkça o memleketin tarihi gelecek nesillere intikal edemez. Zira bir millet bina ve eserleriyle varlığını ispat eder.

İyilik örneği yüce hükümetin iyilikseverliği gereğince, bu önemli hususa dikkatler çevrilmeli ve san'atın memleketimizde ihyası için kullanılması lâzım gelen vasıtaları meydana getirmek üzere bütün güç kullanılmalıdır. Çünkü şurası muhakkaktır ki, Avrupa sanayi mallarının memleketimize idhalinden ve eski durumu muhafaza imkânsızlığı ve öğretim noksanlığından, güzellik zevkini geliştirip yaygınlaştıracak özel müesseselerin yokluğundan dolayı güzellik zevki gittikçe bozulmaktadır. Bugünkü gün güzel ve yüce binalarımızdan hangisi tamir olunacak olsa tamir yerine âdeta tahrip edilmektedir. Buna da sebep, bir taraftan san'at erbabının kifayetsizliği ve diğer taraftan tabiatın tahripkâr kuvvetlerinin hükmünü icra etmesidir. Şimdi, hüner sahibi insanlar yetiştirecek ve işçilerin güzellik zevkini ıslah edecek özel müesseseler mevcut olsaydı, hem güzel ve yüce binalarımız bu çeşit gerilemelerden korunmuş hem de millî sanatlarımız taze bir hayat bulmuş olurdu. Arzedilen ifadeden bu ince ve anlaşılması güç şeylerin lüzumu cenab-ı vekâletpenahilerinin (sadrâzam hazretlerinin) malûmu olacağı üzere, bir Sanayi-i Nefise (Güzel Sanatlar) idaresi kurulsa mesele tamamen halledilmiş olur. Güzel sanatlar işinin ele alınması memlekete büyük fayda sağlar ve bunun can çekişme halinde bulunan millî sanayie dahi tabiatiyle hayırlı tesirleri görülür. Memleketimizde tabiatın güzellik ve letafeti ve halkın güzellik zevki pek ziyade olduğundan tasarlanan şeylerin yapılması gayet kolaydır. Gerçi görenek ile san'at öğrenenlerce bu yoldan birden dönmeleri pek

güç, yani bildiğini terk etmek hemen hemen mümkün değilse de henüz lâyıkıyla yerleşmemiş bir şeyin ıslahı mümkün ve kuvvetle ümit edilir. Ve mademki bizde sade güzel şeyler ile parlak renkler için bir tabiî his mevcuttur, bunları muhafazadan korkulmaz. Güzel sanatlara mahsus müesseseler meydana getirilmesi az zaman içinde bu işte kademe kademe yükselmeyi temin edecek ve bu müesseseler yabancı memleketlere öğrenci göndermekle değil asıl kendi memleketimizin keyfiyet ve özelliklerinden intiba ve bilgiler edinecek hem hüner sahibi adamlar yetiştirecek hem de gerçekten bir Türk san'atı vücuda getirecektir. Sözün kısası, meşhur san'atkârların hiçbirinin tutum ve usulünü taklit etmeyerek yalnız tabiata ve memleketin ruh ve özelliklerine mahsus şeyleri, memleketin tarihi ile ilgili vakaları tasvir ve resimlendirmek yolunda gayret sarfetmek lâzım gelir. İşte bu şartların tamamen yerine getirilmesile başarı sağlanması muhakkak olub, marifet güneşinden yeni bir san'atın parıldaması dahi memnuniyet duyulmasını mucip olur. Şimdi, bu tasavvurun tatbik mevkiine ulaştırılması için her şeyden önce güzel sanatlara mahsus bir okul ile müzeler ve hatta sergiler ihdas etmek lâzımdır. Bu işten anlayanların hepsi bu hususta fikir birliğine sahiptir. Vezirin eli altındaki (yani sadrâzamın emir ve hükmüne tâbi) bütün tebanın ileri derecede refah ve saadete ulaşmasını gözeten yüce hükümetin ilim ve marifetten nasiplendirmesi sayesinde bu türlü düşüncelerle ve arzularla açılacak bir okul, güzelce idare olunursa elbette pek mükemmel sonuç meydana getirecek ve kurucusunun şan ve şerefini ebediyen yaşatacaktır".[315]

1 Ocak 1882 tarihli belgenin sonraki bölümü, bir yönetmelik özelliği göstermesi bakımından Sanayi-i Nefise Mektebi'nin ilk yönetmeliği olma niteliğini taşımaktadır. Halil Edhem Bey, Ticaret Nazırı Raif Paşa'nın imzasını taşıyan ve Müze Müdürlüğü'nün Maarif Nezareti'ne, Sanayi-i Nefise Mektebi Müdürlüğü'nün de Ticaret Nezareti'ne bağlandığını bildiren tezkereye ekli olarak 15 maddelik kısa bir yönetmeliğin Osman Hamdi

Bey'e gönderildiğinden bahsetmektedir.[316] Adı geçen yönetmeliğin 10 Eylül 1883 tarihli olması nedeniyle, 1 Ocak 1882 tarihli belge, Sanayi-i Nefise Mektebi'nin ilk yönetmeliği olarak değerlendirilmiştir. Söz konusu belgeye göre:

"Güzel Sanatlar Okulu'nun (Sanayi-i Nefise Mektebi) yönetimi bir müdüre tevdi olunacak ve bu müdür doğrudan doğruya okul ve müzelerin bütün memur ve müstahdemlerinin başkanı bulunacaktır. ... Öğretim heyeti öğretmenlerle ustabaşılardan meydana gelir. Okulda, öğretim heyetinden başka, Güzel Sanatlar Müdürü'nün başkanlığında ve ikinci başkanlığını okulun müdürünün yapacağı, bir ressam ile bir oymacı, bir hakkâk, bir mimar ve sanat erbabı arasından seçilmiş sair beş fahri üyeden meydana gelecek bir yüce meclis (Meclis-i Âli) teşkil olunacak ve bu meclis öğretim işlerine nezâret eyleyecektir. Güzel Sanatlar Okulu'nda resim, oymacılık, mimarlık (fenn-i mimarî) ve hakkâklık ile bilgi ve hünerlerin sanata uygulanması usûlü okutulup öğretilecektir. Öğretmenler sanat tarihi (tarih-i sanayi), süsleme bilgisi (fenn-i tezyinat), perspektif (menazır), kısaltılmış aritmetik (muhtasar hesap), tasarı geometri (hendese-i resmiye), defter tutma usûlü (usûl-i defteri), tarih, eski eserler (âsâr-ı atîka), anatomi (teşrih) dersleri okutup öğreteceklerdir. Okula resim ile oymacılık, hakkâklık, bir de süsleme bilgisi atölyeleri ilâve olunacak ve bu atölyelerin her biri bir ustabaşı tarafından idare edilecektir. ... Tarih, süsleme bilgisi ve eski eserler dersleri, okulun bütün öğrencileri için mecburi olarak okutulacak derslerdendir. Ressam, oymacı ve hakkâk olacak öğrenciler yalnız anatomi ve perspektif derslerini ve mühendis olacaklar da anatomiden gayrı derslerin tamamını okumaya mecbur olacaklardır. Okula dahil olmak ... isteyen gençlerin ... on beşden yirmi beş yaşına kadar olmaları ... gerekir. Ustabaşılar, öğrencilerin, atölyelere kabulleri için verecekleri imtihanları bizzat kendileri tayin edecekleri gibi, kâfi derecede istidat ve kabiliyet göstermeyenleri dahi redde yetkilidirler. Her sene ustabaşılar, öğretimi kendilerine tevdi edilmiş olan öğrencilerin eserlerinden bazıları-

nı seçecekler ve bu eserler herkesin görmesi için teşhir edilecek ve ehliyet ve liyakat gösterenlerin hepsi de ödüle sahip olabilecektir. Her üç ayda bir öğrenciler dönüşümlü olarak yani bir defa antikten ve bir defa da tabiattan alınmış şeyler üzerine imtihan verip bu imtihanlarından sonra kendilerine ödül olarak ikinci ve üçüncü rütbeden madalyalar verilecektir. ... Nisan ayında okul atölyeleri öğrencileri ile dışarıdan imtihana girmek isteyen öğrenciler arasında bir imtihan yapılacaktır. ... ve bu imtihana özgü ödüller birinci rütbe madalyalardan ibaret olacaktır. Ekim ayında dahi buna benzer bir imtihan yapılıp, işbu altı ayda vuku bulacak imtihanlar jüri ... tarafından seçilip değerlendirilecektir. ... Müdür tarafından tayin olunacak müddetlerde gerek ikinci derecede ödül ve gerekse birinci rütbeden madalya almış öğrenciler arasında baş ve gövde üzerine imtihanlar icra olunacak ve sene imtihanlarından en fazla ödül alan ressam, oymacı, hakkâk öğrencilerine 'Büyük Teşvik Madalyası' namile bir ödül verilecektir. Mimarlık öğrenimi yapacak öğrenciler dahi isimlerini özel kaleme kayd ettirecek ve bu kayıt işlemleri kendilerine okulun bütün derslerile kabul imtihanlarında bulunmak hakkını verecektir. Öğrenciler, birinci ve ikinci sınıf namile iki sınıfa ayrılacaktır. ... Senenin muhtelif imtihanlarından en ziyade ödül kazanan birinci sınıf öğrencisine 'Teşvik Madalyası' namıyla bir madalya verilecek ve bu madalya 'Büyük Madalya' diye isimlendirilecektir"[317].

4 Eylül 1881'de (9 Şevval 1298, Halil Edhem Bey'e göre 16 Şevval 1298) müze müdürlüğüne atanmış olan Osman Hamdi Bey, Sanayi-i Nefise Mektebi'nin kuruluşu ile ilgili belge gereğince, 1 Ocak 1882'de (10 Sefer 1299, Halil Edhem Bey'e göre 11 Sefer 1299) okulun müdürlüğüne de atanır. Kuruluşunda, Osman Hamdi Bey'in ve yakın dostu olan Ticaret Nazırı Raif Paşa'nın girişimlerinin önemli rol oynadığı Sanayi-i Nefise Mektebi, başlangıçta Ticaret Nezareti'ne bağlanmıştır. Müze ve Sanayi-i Nefise Mektebi müdürlüğü görevini beraberce yürütecek olan Osman Hamdi Bey, iki kurumun birbirine yakın olmasını

uygun gördüğünden, Müze binasının yakınına Sanayi-i Nefise Mektebi binasının yapılması için girişimlere başlar.

Bugün Arkeoloji Müzesi'nin karşısında bulunan Eski Şark Eserleri Müzesi olarak kullanılan bina, Sanayi-i Nefise Mektebi'nin eğitime başladığı ilk yerdir. Mustafa Cezar'ın tespit ettiği ve Sanayi-i Nefise Mektebi için bina yapılmasına dair belgede yer alan "Sanayi-i Nefise tedris olunmak üzere Müzehane civarında inşası makrun-u (kavuşmuş) müsaade-i âli olan bir çatı altında beş aded ders ve işhanenin ledelkeşf (keşfedilen) bin beş yüz lira masrafla vücuda geleceği anlaşıldığından hemen inşasına mubaşeret (başlama) olunmak üzere mebaliğ-i mezburun (adı geçen miktarın) îtası"[318] ifadesinden ilk binanın beş adet dershane ve işhaneden eş deyişle atölyeden oluştuğu anlaşılmaktadır. Mimar Alexandre Vallaury tarafından yapılan ilk bina, eğitime geçilince yetersiz kalınca, Osman Hamdi Bey'in talebi üzerine ek inşaatla büyütülerek, hazırlık sınıflarına, hakkâklık ve oymacılık bölümüne birer atölye ve yarışma sergileri için bir salon eklenir (1892). 1911 yılında ise okul ile yeni salon arasında kalan açıklığa iki oda daha eklenerek, Sanayi-i Nefise Mektebi biraz daha genişletilir.

Sanayi-i Nefise Mektebi'nin adı geçen ilk yönetmeliği uyarınca, Resim, Mimarlık, Oymacılık (Heykel) ve Hakkâklık olmak üzere dört bölüm halinde kurulması planlandığı, ancak hoca bulunamaması nedeniyle Hakkâklık Bölümünün daha sonra faaliyete geçtiği bilinmektedir. Fransa veya Almanya'dan bir hakkâk getirilmesi söz konusu olmuş ancak 1892 yılına kadar yurt dışından öğretmen tedariki mümkün olamamıştır. Bu nedenle başlangıçta, Resim, Mimarlık ve Oymacılık (Heykel) bölümleriyle faaliyete geçen Sanayi-i Nefise Mektebi'nin resmî açılış tarihi Halil Edhem Bey'e göre 3 Mart 1883'tür. Mustafa Cezar ise, 7 Mart 1883 tarihli La Turquie gazetesinde Sanayi-i Nefise Mektebi'nin açılışı ile ilgili habere dayanarak, okulun 2 Mart 1883'te açıldığını bildirmektedir.[319]

Mustafa Cezar'a göre 2 Mart 1883, Halil Edhem Bey'e göre 3 Mart 1883'te resmî açılışı yapılan Sanayi-i Nefise Mektebi 20 öğrenci ile eğitime başlamış, öğrenci sayısı ilerleyen yıllarda çoğalmıştır. 20 öğrenciyle eğitime başlayan okulun ilk öğretim kadrosunda Osman Hamdi Bey (müdür), Yarvent Osgan Efendi (müdür muavini ve heykel muallimi), Salvatore Valéri (yağlıboya resim muallimi), Joseph Warnia Zarzecki (karakalem resim muallimi), Alexandre Vallaury (fenn-i mimarî muallimi), Philippe Bello (fenn-i mimarî yardımcı muallimi), Aristofanis Efendi (tarih muallimi), Kaymakam Hasan Fuat Bey (ulûmu riyaziye:matematik muallimi), Kolağası Yusuf Râmi Efendi (teşrih: anatomi muallimi) yer almış, 1892 yılında Stanislas Arthur Napier Hakkâklık Bölümü muallimi ve 1902'den sonra da Ömer Adil hazırlık sınıfları karakalem resim muallimi olarak kadroya dahil edilmiştir.

Görüldüğü gibi, kurulan okulun ilk öğretim kadrosunda asker kökenli Türk ressamlara yer verilmemiş, yabancı asıllı hocalar tercih edilmiştir. Öğretim kadrosunda yabancı asıllı hocaların çoğunlukta olması, Osman Hamdi Bey'in kişisel seçimine bağlanarak çeşitli eleştirilere hedef olur. Oysa, Osman Hamdi Bey'in yabancı hocaları tercih etmesi, sanat eğitiminde figüre önem vermesinden kaynaklandığından, figür ağırlıklı akademik sanatı tanıyan Batılı ve azınlık sanatçılar Sanayi-i Nefise Mektebi'nin ilk öğretim kadrosunda yer almıştır.

Sanat eğitiminde figüre ağırlık veren Sanayi-i Nefise Mektebi'nde öğretim süresi, bir yıllık hazırlık sınıfından sonra, Resim Bölümü için beş, Mimarlık ve Oymacılık Bölümleri için dört, Hakkâklık Bölümü için ise üç yıl olarak tespit edilmiştir. Bu bölümlerden birine girmek isteyen öğrencilerin yedi senelik idadi mezunu olmaları, idadi mezunu değillerse bir heyet huzurunda yapılan sınavda başarılı olmaları gerekiyordu. Yüksek okul statüsünde olan okul öğrencileri askerlikten muaf olduğu gibi, mezunlarına Maarif Madalyası verilmekteydi.

Öğrencilerinin diğer yüksek okul öğrencilerinin sahip olduğu haklara aynen sahip olan Sanayi-i Nefise Mektebi'nin, bağlı olarak kurulduğu Ticaret Nezareti ile ilgisinin olmamasının anlaşılması üzerine, okul 30 Aralık 1886'da Ticaret Nezareti'nden ayrılarak Maarif Nezareti'ne bağlanır.

Salt sanatsal amaçlarla eğitim yapan ilk resmî ve uzun yıllar tek kurum olan Sanayi-i Nefise Mektebi, kurulduğu tarihten itibaren atölye disiplini altında verilen figür eğitimi üzerine yoğunlaşır. Batıda resmî sanatı temsil eden akademik sanat anlayışının temeli olan insan figürüne bilimsel ve akılcı yaklaşım verilen teorik ve uygulamalı derslerle gerçekleştirilmeye çalışılır. Sanayi-i Nefise Mektebi'ndeki sanat eğitiminin nasıl yürütüldüğünü, okulun ilk öğrencilerinden olan Celâl Esad Arseven Sanat ve Siyaset Hatıralarım adlı eserinde şöyle aktarmaktadır: "Mektebin kapısına çıkan merdiveni büyük heyecanla geçtikten sonra kanatları duran kapıdan mermer döşemeli ve tavanı yüksek bir loş sofaya girince kendimi mabette sandım. Etrafa sıra ile Yunan ve Roma heykelleri dizilmiş, duvarların yüksek kısımlarında, alçı kabartmalar asılmış, ortaya ayaklar üstünde büstler konulmuştu. Sol taraftaki atölyede beyaz gömlekli birkaç kişi çamurdan heykeller yapmakta, sağ taraftaki atölyede beş on talebe, kimi ayakta, kimi sandalyeye oturmuş karşılarındaki yüksek bir sandık üstünde duran pos bıyıklı ve hamal kıyafetli bir adamın yağlı boya resmini yapıyorlardı. İsmini sonradan öğrendiğim İtalyan ressamı Valéri de bu resimlerden birini tashih ediyordu".[320]

Celâl Esad Arseven'in belirttiği gibi, okulun içinde bulunan heykellerden, büstlerden ve canlı erkek modellerden çalışma yapılabilmesine karşın kadın model kesinlikle söz konusu değildir. Okula getirilen ilk kadın model ile ilgili olarak Hikmet Onat'ın aktardıkları, toplumdaki geleneksel-tutucu zihniyete karşı eğitimin hangi koşullar altında sürdürüldüğünü göstermektedir: "Sanayi-i Nefise Mektebi'nin bizim okuduğumuz yıllardaki durumuna gelince, o devirde resme çalışmanın çok zor bir iş oldu-

ğunu belirtmem gerekir. Ne erkek, ne kadın çıplak model yoktu, en çirkin erkek modeller bile soyunmak istemezlerdi. Çevre, resim ve heykel öğreten mektebimizi ahlâksızlık, dinsizlik ile suçlandırıyordu. Anlattılar ki biz yazılmadan önce birkaç yobaz mektebi basmış, heykelleri kırmış, antik kopyaların bellerine peştamal bağlamışlar. Böyle bir ortamda resim ve heykel yapmak istemenin zorluğunu anlarsınız. Modellerimiz bir takım sarıklı, sakallı, pos bıyıklı hamallardı. Sadece portre ve büst yapabiliyorduk. Bir gün geldi ki hamal resmi yapmaktan bıktık, giyimli de olsa bir kadın model bulmaya karar verdik. Çingene mahallesinden getirttiğimiz bir kıza oyun oynar pozu verdikten sonra henüz çalışmaya başlamıştık ki müdür Osman Hamdi Bey bizi çağırttı. "Siz deli misiniz çocuklar, nerede sanıyorsunuz kendinizi?" diye bağırdı. "Burası Türkiye, böyle şeyleri kaldırmaz. Hemen kovunuz o çingeneyi. Yakında inşallah Avrupa'ya gideceksiniz, orada bol bol kadın, çıplak kadın resmi yaparsınız!".[321] Kadın modelden çalışmanın söz konusu olamadığı Sanayi-i Nefise Mektebi, binasında barındırdığı çıplak heykeller nedeniyle de tutucu kesimlerin ağır eleştirilerine hedef olur. Hatta rivayet edilir ki okulu ziyarete gelen bir maarif nazırı bütün çıplak heykelleri hayretle seyrettikten sonra, " bunları birer peştamalla örtün" tavsiyesinde bulunmuştur.[322]

Kurulduğu tarihten itibaren Sanayi-i Nefise Mektebi'nin müdürü olan Osman Hamdi Bey'in 24 Şubat 1910'da vefat etmesi üzerine, kardeşi Halil Edhem Bey okul müdürlüğüne getirilir. Aynı zamanda Müze Müdürlüğü'nü de üstlenen Halil Edhem Bey döneminde İnas Sanayi-i Nefise Mektebi kurulur.

Sanayi-i Nefise Mektebi erkek öğrencilere tahsis edilmiş bir kurum olarak faaliyetini sürdürürken, Ekim 1914 tarihinde kız öğrenciler için ve yalnızca Resim ve Heykel Bölümlerinden oluşan İnas Sanayi-i Nefise Mektebi eğitime başlar. İnas Sanayi-i Nefise Mektebi'nde sırasıyla matematikçi Salih Zeki Bey, ilk kadın ressamlarımızdan Mihri Müşfik Hanım, Ömer Adil ve Feyhaman Duran müdürlük yapmıştır. Resim bölümüne ait iki

atölyeden birinde 4 Ekim 1914 tarihinde Ali Sami Boyar öğretmenliğe başlamış, Kasım 1914'te de Mihri Müşfik Hanım diğer atölyenin hocası olmuştur. Ali Sami Boyar Ekim 1915'te ayrılınca, yerine Aznif Hanım geçerek, bir yıl kadar resim hocalığı yapmıştır. İnas Sanayi-i Nefise Mektebi'nde daha sonra Feyhaman Duran resim bölümünde hocalığa başlamıştır. Ayrıca Ömer Adil, Ahmet Ziya Akbulut okulda dersler vermiştir. Anatomi derslerini Ali Nurettin (Berkol), sanat tarihi ve estetik dersleri önce Osman Hamdi Bey'in damadı Vahit Bey sonra da Ahmet Haşim vermiştir.

İnas Sanayi-i Nefise Mektebi'nin ayrıcalığı Türkiye'de ilk kez kadın modeli atölyeye getirebilmiş olmasıdır. Müdürlük ve atölye hocalığını birlikte yürüten Mihri Müşfik Hanım'ın girişimleri sayesinde, genellikle Rum ve Ermeni kadınlar arasından seçilen kadın modellerden yararlanabilen İnas Sanayi-i Nefise Mektebi'nde erkek model için bellerine peştamal bağlanmış torsolar kullanılmıştır.[323]

Yüksek dereceli bir okul olarak kurulmuş olan Sanayi-i Nefise Mektebi, Cumhuriyet döneminin ilk yıllarında bu özelliğini korur. Cemil Bey (Cem) müdürlüğü sırasında çıkartılan ve Cumhuriyet dönemine ait ilk yönetmelik olan 1924 tarihli yönetmeliğin birinci maddesine göre: "Sanayi-i Nefise Mekteb-i Âlisi Mimarî, Resim, Heykeltraşi, Resim Darülmuallimini ve Sanayi-i Tezyiniye şubelerini havi bir mekteb-i âlidir." Ancak bu yönetmeliğin söz konusu hükmü iki sene yürürlükte kalmış ve 1926-1927 yılı Resim, Heykel ve Tezyini Sanatlar Bölümü mezunları orta dereceli okul mezunu sayılmıştır. Bu hükmün tek istisnası Mimarlık bölümü öğrencileridir. Dönemin kültür politikası uyarınca, millî eğitimin seviyesinin ve niteliğinin yükseltilmesi ilkesinin benimsendiği, yüksek dereceli okulların sayılarının arttırıldığı ve eğitim açısından güçlendirilmesi için yasal tedbirlerin alındığı bir dönemde, yüksek dereceli okul statüsünde olan Sanayi-i Nefise Mektebi mezunlarının orta dereceli okul mezunları sayılması, kültür politikası ile çelişik bir tutumdur.[324]

Bu çelişik tutum Burhan Toprak'ın müdürlüğü sırasında (10 Nisan 1936 - 19 Temmuz 1948) ortadan kaldırılacaktır.

1924 tarihli yönetmeliğe göre, Sanayi-i Nefise Mektebi, Resim, Heykel, Mimarlık, Resim Darülmuallimini ve Tezyini Sanatlar olmak üzere 5 bölümden oluşmaktaysa da Resim Darülmuallimini (resim öğretmen okulu) faaliyete geçememiştir. Cumhuriyet döneminde Sanayi-i Nefise Mektebi'nde yapılan bir değişiklik de Hakkâklık bölümünün kaldırılmasıdır.

1924 tarihi yönetmelik, yasal olarak beş, ancak uygulamada dört bölümden oluşan Sanayi-i Nefise Mektebi'ndeki öğretim sürelerinde ve öğrenci kabul şartlarında da değişiklikler yapmıştır. İmparatorluk dönemine ait en son tarihli yönetmelik olan 1911 tarihli yönetmelik uyarınca, bir yıllık hazırlık sınıfından sonra dört yıl olan Mimarlık Bölümü öğretim süresi yalnızca dört yıl olarak tespit edilmiş ve bölüme lise mezunları kabul edilmiştir. Lise mezunlarının yanı sıra, liselerin birinci devresini bitirenlerin mezun olanların öğretmenler kurulu kararı ve uygulanacak sınavda başarılı olmaları şartıyla Mimarlık Bölümüne alınmaları da söz konusu olmuştur. Mimarlık gibi, bir yıllık hazırlık sınıfına tâbi olan Resim Bölümü için beş yıl, Heykel Bölümü için dört yıllık olan öğretim süresi adı geçen yönetmelik uyarınca, yıl ile sınırlanmamış, öğrencilerin bu bölümlere 30 yaşına kadar devam edebilecekleri karar altına alınmıştır. Tezyini Sanatlar Bölümünün süresi ise dört yıl olarak tespit edilmiştir. Söz konusu üç bölüm için, liselerin birinci devrelerini bitirenlerin kabul sınavında başarılı olmaları şartı aranmıştır. Ayrıca 1924 tarihli yönetmelik Sanayi-i Nefise Mektebi'nin bölümlerine öğrenci yetiştirilmesi amacıyla 'Serbest Atölye' kurulmasını da gündeme getirmiştir.

Sanayi-i Nefise Mektebi müdürlüğüne Cemil Bey'den (Cem) ve Nazmi Ziya'nın ikinci kez atanmasından (Mart 1925 - 18 Haziran 1927) sonra Namık İsmail getirilir. Haziran 1927 - Ağustos 1935 tarihleri arasında müdürlük yapan Namık İsmail dönemin-

de okulun adı Güzel Sanatlar Akademisi'ne dönüştürüldüğü gibi (1928), kurumun günün şartlarına göre ıslahı da gündeme gelir. Gerek resmî yazışmalarda ve gerekse halk arasında Sanayi-i Nefise Mekteb-i Âlisi olarak anılan okul, 1927-1928 yılı resmî yazışmalarda Sanayi-i Nefise Akademisi olarak adlandırılır, 1928 yılından itibaren ise Güzel Sanatlar Akademisi adı yerleşir.

Akademi'yi günün şartlarına göre ıslah etmeyi kendine görev edinen Namık İsmail, ilk önce Fındıklı'daki mevcut binanın onarımını ve Akademi'nin yeni atölyelere, gerekli araç-gereçlere ve kitaplara sahip olmasını sağlar. Ardından tüm bölümlerin yeniden düzenlenmesi söz konusu olur. 1923 yılında kurulan Tezyini Sanatlar Bölümünde, 1929 yılında seramik atölyesi faaliyete geçer ve Namık İsmail'in 17.11.1929'da, bölüm başkanı olarak Avusturya'dan getirttiği Philipp Ginther, dahili tezyinat (iç mimarî), grafik, çinicilik ve umumî tezyinat (kumaş, halı, kilim desenlerinin öğretildiği atölye) atölyelerinin kurulmasını gerçekleştirir.

1934 tarihli Tezyini Sanatlar Şubesi Talimatnamesine göre, "bir sene ihzari ve üç sene ihtisas atölye mesaisi olmak üzere (Umumî tezyinat) (Grafik) (Çinicilik) ve (Dahili tezyinat) ihtisaslarını" (madde 1), öğreten bölüme "orta tahsilini bitirenler ile, İstanbul, Ankara, İzmir, Aydın, Edirne, Konya, Kastamonu, Diyarbakır, Bursa mıntıka San'at mekteplerini bitirenler tezyini san'atlara ait kabiliyetlerinden bir imtihan verdikten sonra kabul" (madde 2) edilir. Uygulamalı derslerin yanı sıra, tezyini yazı, teşrih (anatomi), tersimi hendese (geometri çizimi) ve menazır (perspektif), sanat tarihi, tatbiki kimya, estetik ve mitoloji, ecnebi lisan ve modlaj derslerinden oluşan nazari derslerin de yer aldığı eğitim programında, öğrencilerin son sınıf atölyesine geçebilmesi için nazari derslerden başarılı olması şartı aranmıştır (madde 4). Ayrıca öğrencileri teşvik etmek amacıyla tezyinat şubesinin her kısmı için yılda iki kez nakdi ödüllü yarışma düzenlenmesi ilgili talimatnamede yer almıştır (madde 6).[325]

Paris Güzel Sanatlar Okulu'nda uygulanan program doğrultusunda düzenlenen Resim ve Heykel Bölümleri de Tezyini Sanatlar Bölümü gibi orta tahsilini bitirenlere açıktır. 1934 tarihli Resim ve Heykel Şubesi Talimatnamesine göre, "resim şubesinin tedrisatı ve ikmal müddeti sene ile tahdit edilmiş olmayıp talebenin kabiliyet ve istidadına göre müsabakalar neticesinde ihraz edilen (kazanılan) üç dereceye ayrılmıştır. Bu dereceler şunlardır: Namzet talebelik, muvakkat talebelik, aslî talebelik" (madde 4). Öğretim süresi yıl ile sınırlandırılmayan Resim Bölümünde öğrencinin 30 yaşını tamamlaması halinde Akademi ile ilgisinin kesileceği de hüküm altına alınmıştır (madde 5).[326]

İlgili yönetmeliğe göre kaydını yaptıran her öğrenci namzet öğrenci olarak kabul edilir. "Namzet talebe, her gün galeriye veya resimdeki hususi istidadına binaen muallim ve idarenin müsadesile dahil olabileceği muallim atölyesine ve nazari derslere mecburi, kütüphane ve akşam kurslarına ihtiyari olarak devam ederler" (madde 6). Sanat tarihi, estetik, mitoloji, teşrih (anatomi), menazır (perspektif), modlaj ve ecnebi lisan derslerinden oluşan nazari derslerin sınavlarında başarılı olan öğrenci, her yıl Haziran ayının on beşinde yapılan 'talebe-i aslîye müsabakası'nda aldığı nota göre aslî veya muvakkat öğrenci olarak tespit edilir (madde 12). "Muvakkat talebe bir sene müddetle aslî talebe hukukunu haiz olup ertesi sene aynı müsabakaların bidayetinde namzet talebe addolunur" (madde 12). Diploma almak için ise, aslî öğrenci olmak (madde 16) ve yapılan diploma müsabakasında ilk iki dereceye girmek gerekmektedir (madde 18). Diploma müsabakasında birinci olan tahsisat olduğu takdirde devlet hesabına Avrupa'ya tahsile gönderilir (madde 18). Heykel Bölümünün teşkilat ve tedrisatı da Resim Bölümü ile aynı ilkeler doğrultusunda düzenlenmiştir (madde 25).

Namık İsmail döneminde, Mimarlık Bölümü 1930 yılında İsviçreli Prof. Egli ile çağdaş ve modern bir eğitime kavuşur ve 1934 tarihli yönetmelik ile Yüksek Mimarî Şubesi adını alır. 1934 tarihli Yüksek Mimarî Şubesi Talimatnamesi öğretim süresini

dört yıldan beş yıla çıkartır (madde 1) ve bölüme lise mezunları (madde 4) bir yetenek sınavı ile alınır. Yüksek Mimarlık Şubesinin ilk iki yılında fenni, ilmî, nazari ve ameli dersler öğretilmekte olup, hazırlık kısmı olarak adlandırılan bu devredeki dersleri dört yılda veremeyen öğrencinin Akademi ile ilgisi kesilir (madde 15). Hazırlık kısmının tedrisat programında birinci yıl yüksek riyaziyat (matematik), tersimi hendese (geometri çizimi) ve tatbikatı, fizik ve kimyanın inşaata tatbiki, mukavemet, inşaat malzemesi I, inşaat I, mebani (yapılar) bilgisi I, ameli meslek bilgisi I, tefrişat ve dahili mimarî I, umumî fenni malumat I, yazı ve tezyinat, mimarî tarihi, resim ve ecnebi lisan; ikinci yıl menazır (perspektif), demir inşaatı ve betonarme, inşaat malzemesi II, İnşaat II, mebani (yapılar) bilgisi II, ameli meslek bilgisi II, tefrişat ve dahili mimarî II, umumî fenni malumat II, topografya, iktisadî inşaat usulleri, şehircilik, mimarî tarihi, resim, modlaj ve ecnebi lisan dersleri yer alır (madde 11-12).[327]

Yüksek Mimarî Şubesi'nde hazırlık kısmından sonraki devre, atölye kısmı olarak adlandırılmış ve ameli proje ile seminerlere ayrılmıştır. Atölye mesaisinde her öğrencinin birinci devrede 2, ikinci devrede 2, üçüncü devrede ise 1 proje hazırlayıp, kabul ettirmesi gerekmektedir. Altıncı ve son proje ise diploma projesidir (madde 23).

Atölye mesaisi boyunca öğrencilere yazılı ve uygulamalı olarak verilen seminerler ise şunlardır (madde 26):

1-Türk mimarîsi semineri ve estetik
2-Dahili tefrişat ve tezyini sanat
3-İnşaat
4-Mebani (yapılar) bilgisi
5-İnşaatın tatbikatına ait bahisler ve mebaniyi ziyaret
6-Demir ve betonarme
7-Resim
8-Mimarî için tatbiki heykeltraşlık
9-Şehircilik

Söz konusu seminerlerden Türk mimarîsi semineri ve estetik birinci ve ikinci atölye devresi için mecburi olup, öğrencinin her sene atölyedeki mesaisi ile beraber iki seminere devam mecburiyeti söz konusudur (madde 27).

Akademi'nin bölümlerini günün şartlarına göre ıslah etmeyi amaçlayan Namık İsmail'in, 3.8.1933 tarihinde Millî Eğitim Bakanlığı'na sunduğu rapor, sanat ortamını yönlendiren resmî kurum olan Güzel Sanatlar Akademisi'nin sanata ve sanatçıya bakış açısını dile getirmesi açısından dikkat çekicidir. Güzel Sanatlar Akademisi'nin müdürü sıfatıyla verildiği için, dönemin resmî sanat anlayışına ışık tutan rapor, millî sanat tartışmalarının başladığı sırada kaleme alınmıştır. Güzel sanatlarımızın henüz millî olmaktan uzak olduğunu, Doğu'nun ve Batı'nın çeşitli tesirleri altında bulunduğunu belirten Namık İsmail, güzel sanatlarımızın gelişmesini halkın sanat eserleriyle görsel olarak daha sık buluşmasına bağlamaktadır. Namık İsmail'in ifadesiyle, "Güzel san'atlarımız bugün henüz millî olmaktan uzak, millî varlıkla alakası sun'i şarkın ve garbın muhtelif tesirleri altında mektebini tesbit edememiş ve salikleri (uygulayıcıları) bezgin velhasıl umumiyet itibarile veçhesini tesbit etmemiş başıboş bakımsız bir anarşi manzarası arzetmektedir".[328] Güzel sanatlarımızın içinde bulunduğu durum ise, sanat eserlerinin yeterince halka ulaştırılamadığı gerçeğine dayandırılır:

"Bugün memleketimizde milyonlarca lira sarfile vücuda getirilmiş olan umumî bir binaya güzel san'atlara ait bir şey koymağı düşünmemekteyiz. Avrupa'nın herhangi bir memleketinde bu ehemmiyetin bir kaç misli dununda (aşağıda olan) dahi olsa umumî bir bina yapıldığı zaman kanunlardan.da kuvvetli olan an'ane, bu binaya güzel san'atlardan bütün şubelerine ait eserleri derhal ithal eder. Bu suretle herhangi bir yerde daima o milletin tarihile, mefahirile (övünülecek şeyler), hassasiyetile karşı karşıya kalınır.

Güzel san'atlar bir milletin medeniyetinin, benliğinin çehresini tesbit eder ve o milletin, mazisini, halini, medeniyetini bu eserler vasıtası ile beraber görürüz.

Gözün hafızası hafızaların en kuvvetlisi olduğu için bir millet resim ve heykel şeklinde gördüğü tarihi yazı şeklinde okuduğu tarihinden daha iyi tanır ve sever".[329]

İlgili raporda, Namık İsmail'in üzerinde durduğu bir diğer husus da, toplumsal hayatta sanatkâra düşen önemli görevler olduğu halde sanatkârların âtıl kalmasıdır. Devrimlerin halka ulaştırılmasında en etkili lisanın güzel sanatlar olduğunu düşünen Namık İsmail, devrimlerin yerleştirmek istediği fikirlerin daha ziyade büyük şehirlerde etkili olması nedeniyle, okullara, kışlalara ve köylere dağıtılmak üzere millî tarih, millî mücadele ve devrimlerle ilgili resimlerin yapılması fikrini ortaya atar. Ayrıca her türlü eğitimde (sağlık, askerlik, ziraat vb.) matbu resimlerden yararlanılmalıdır. Resim ve şekil söz ve yazıdan daha kuvvetli bir neşir aracı olduğundan, halk yeni fikirlerle tanışacağı gibi, sanatçılar da dolayısıyla toplumsal gelişmede kendilerine düşen görevleri yerine getirmiş olacaklardır. Namık İsmail'in ifadesiyle, "çocuk, halk ve köylüyü okutmak güçtür. Ve ekseriye mümkün değildir. Devletin vereceği terbiye, inkılâbın yerleştireceği, tamim edeceği (genelleştireceği) fikir ve kanaatları telkin etmek için güzel san'atlar en anlayışlı ve en açık bir lisandır. ... Halka telkin edilecek muayyen idealleri olan inkılâpçı hükümetler san'atkârları emirlerinde kullanmışlar ve resim denilen herkese hitap edebilen lisanla kütleler üzerinde çalışmışlardır. Rusların inkılâplarına ait teksir edilmiş resimleri muhtevi olarak Vekâleti celileye mukaddema (önceki bakanlık makamına) takdim edilmiş olan bir albüm bu tarzı faaliyet hakkında bir fikir verebilir. ... Bu elzem ve büyük iş san'atkârlarımız için geniş bir faaliyet sahası teşkil eder".[330]

Sanatçılara toplumsal görevler yükleyen Namık İsmail, sanatın gelişebilmesi için, öncelikle sanatın yaygınlaştırılması gerçeği üzerinde durur. Sanatın yaygınlaştırılması bağlamında düzenlenen sergilerin yeterli olmaması nedeniyle, devlet tarafından yaptırılacak her binaya, vapurlara bir sanat eseri konulması ve duvar resimleri yapılması fikrini de gündeme getirir.

Güzel sanatların gelişmesi için devletten beklentileri olan Namık İsmail, bu konuda eğitim sayesinde de ilerlemeler kaydedileceği görüşündedir. Eğitim bağlamında, özellikle de çocukların sanat eğitimi konusunu ele aldığı ilgili raporunda, Avrupa memleketlerindeki resim tedrisatına gönderme yaparak, söz konusu okulların sanatkâr yetiştirmekten ziyade öğrenciye güzellik mefhumunu öğretmeye ve estetik duygusunu geliştirmeye endekslendiğini belirtmiştir. Halka sanatı sevdirmenin ancak işe çocuktan başlamakla mümkün olabileceğini savunan Namık İsmail, bu konuda da devlete güvendiğini şu ifadelerle dile getirir: "İnkılâp hükümetimizin, hiçbir inkılâp hükümetinin ihmal etmediği sanat ve bedii terbiyeye lâyık olduğu ehemmiyeti vererek bu hususdaki esasatı son terbiye nazariyelerine tevafuk (uygun gelme) ettirmeyi, muasırı medeniyete uymak için lüzum addedeceğinden ve bunun için lâzım gelen teşebbüsatta bulunacağından eminim".[331]

Güzel Sanatlar Akademisi'nin müdürü sıfatıyla Akademi'nin sanat görüşünü dile getiren Namık İsmail'in ifadelerinden, resmî sanat anlayışının içeriğini millî sanat ile sanat ve sanatçı için devlet himayesi istemi oluşturmaktadır. Devletten yeteri kadar teşvik görülmediği izlenimini veren rapor, güzel sanatların gelişiminin ancak devlet desteği ile gerçekleşebileceği kanısını taşımaktadır. Karşıt görüşler ise Akademi dışından gelir. Örneğin Akademi eğitimini gevşek bulan Ali Sami Boyar, ülkede güzel sanatlar duygusunun yükseltilmesinde Namık İsmail ile hemfikir olduğunu, ancak bu görevin devlete değil Akademi'ye ait olduğunu iddia eder. 14 Teşrinisani (Kasım) 1931 tarihli Cumhuriyet gazetesindeki 'Resim Mektebimiz ve Ressamlığımız Ne Halde?' başlıklı yazısında Ali Sami Boyar: "Memlekette güzel san'atlar duygusunu yükseltmeye şiddetle ihtiyaç vardır. Bu vazifeyi de Akademimizden bekleriz. Hükümetten teşvik görmüyoruz demek küfrandır. Şükranla hatırlarız, Ankara'da ilk sergimizi teşrif eden Büyük Gazi en büyük şefkatini ressamlara ibzal etti, kendileri bizzat bir çok resimler aldılar ve bu teveccühü gö-

ren meb'uslar ve vekiller üçer beşer resim almak şartile serginin bütün resimlerini güzel fiatlarla paylaştılar, bu kadar büyük bir lûtfu hiçbir milletin ressamları görmemiştir"[332] diyerek devletin sanata ve sanatçıya yeteri kadar destek olduğunu iddia eder.

Akademi'ye yöneltilen eleştirilerden bir diğeri de Akademi'deki eskizlerin mevzularının millî tarihten seçilmemesi nedeniyle, Türk sanatının millîleşemediğidir. Namık İsmail'in 23 Şubat 1932 tarihli Cumhuriyet gazetesinde çıkan yazısı söz konusu eleştirilere cevap niteliği taşımaktadır: "Bu eskizlerin mevzularını Yunan mitolojisinden intihap (seçme) etmemizin sebebine gelince: evvela Akademimizde tedris edilen mitolojinin bu suretle tatbikatını yapmış oluruz. Saniyen bilmeniz icap ettiği veçhile resim tedrisatı çıplak insan vücudu üzerine yapılır ve çıplak vücut yapabilmek için bu klasik mevzuların intihabı her yerde bir kaidedir. Eskizler için tarihimizden mevzular vermekle Türk resim ekolünün doğacağını ve sanatımızın millîleşeceğini zannetmek hatadır. Bilakis Fransız mektebi daima eskiz ve Prix de Rome mevzuunu mitolojiden alarak Fransız resim ekolünü meydana çıkartmıştır. Resmin, şiirin, musikinin millî oluşu mevzuunun tarihi oluşundan neş'et etmez. Şüphesiz tarihimizin resimle tespit edilmesi lâzımdır. Fakat bunu yapacak olan talebe değildir".[333]

Akademi'nin, tedrisatının gevşek olması nedeniyle, sanatkâr yetiştiremediği tenkitlerine karşı da Namık İsmail, aynı yazısında şu savunmayı yapar: "Biliyoruz ki dünyanın hiçbir yerinde akademiler, konservatuarlar san'atkâr yaratmazlar. San'atkâr doğanlar bu müesseselerde techiz (gerekli şeyleri tamamlama) edilirler ve inkişaf zemini bulurlar. Fransa bir asırda bir gelen Delacroix bulmak için on binlerce talebe yetiştirmiştir. Memleketimiz Türk sanat ekolünü yapacak olan böyle bir kabiliyeti bekliyor. Belki de daha senelerce bekleyecektir. Bir taraftan mevaddı (madde) iptidayie koyup öbür taraftan mamul eşya çıkaran makineler gibi san'atkâr yetiştiren bir san'at mektebini henüz beşeriyet görmemiştir. Memleketimizin her tarafına yayılan

bu genç san'atkârlar, yaptıkları binalar ve muhtelif memleketlerde açtıkları sergilerle, yurdumuzun her köşesinde san'atın aydınlığını yaymaktadır".[334]

Yazılarıyla ve etkili girişimleriyle Güzel Sanatlar Akademi'nin gelişiminde etkili bir rol oynayan Namık İsmail'in müdürlüğü sırasında başlatılan ıslah çalışmalarını, 1936-1937 yıllarındaki Akademi reformu izler. Namık İsmail döneminde Mimarlık Bölümü hariç, lise derecesinde olan Akademi, Burhan Toprak döneminde (10 Nisan 1936 - 19 Temmuz 1948) orta ve yüksek dereceli bir sanat eğitimi kurumu haline dönüştürülür ve yabancı hocalar ile Avrupa'da eğitim görmüş elemanların Akademi'de görev almaları söz konusu olur. Mareşal Fevzi Çakmak'ın damadı olan Burhan Toprak, Akademi reformuyla ilgili olarak, "Vazifeye henüz başladım, Bir ay kadar tetkikatla meşgul olacağım. Akademi'nin kadrosu yeni elemanlarla takviye edilecektir. Bu arada plastik resim ve heykel için Avrupa'dan birer mütehassıs getirilecek, bu kısımların verimini artırmaya çalışacağız. Vekâlet, Akademi'ye çok ehemmiyet vermektedir. Bu yıl bütçesi biraz daha ziyadeleşecektir. Akademi Kütüphanesinin zenginleştirilmesi için 3 bin lira sarf edeceğiz. Vekâlet Akademi'den ayrılan Prof. Egli yerine Prof. Pölçiğ'i (Pölzig) getirtti. Bu Prof. 15 Nisan'dan itibaren vazifesine başlayacaktır. Vekâlet Avrupa'ya talebe göndermek meselesiyle de yakından alâkadar olmaktadır"[335] demektedir. Ancak, Pölzig Akademi'deki görevine başlayamadan ölünce, yerine 1936 yılında Bruno Taut Mimarlık Bölümü başkanlığına ve hocalığına getirilir. 1937 yılında da Léopold Lévy Resim Bölümü başkanı ve hocası, Rudolf Belling de Heykel Bölümü başkanı ve hocası olarak göreve başlar. Böylece Osman Hamdi Bey döneminden sonra ikinci kez yabancı hocalara Akademi'de yer verilir. Tezyinat Bölümünün başkanlığını 1929 yılından beri sürdüren Philipp Ginther'in 1937'de ayrılmasından sonra, Mari Louis Sue başkan olur. Mimarlık Bölümünde, Bruno Taut'un 1938'de ölümü üzerine Robert Vorhölzer

görevlendirilir. Ayrıca Mimarî Tatbikat Bürosu'nda da yabancı mimarlar çalıştırılır.

Cumhuriyet'in kuruluş yıllarında bazıları devlet tarafından bazıları kendi imkânlarıyla Avrupa'da eğitim yapan sanatçılarımız da Akademi'de görev almıştır. Resim Bölümü başkanlığına getirilen Léopold Lévy, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Cemal Tollu, Sabri Berkel, Nurullah Berk, Cevat Dereli, Zeki Kocamemi ve Ali Avni Çelebi'yi Akademi bünyesine almış, İbrahim Çallı, Feyhaman Duran ve Hikmet Onat'ın atölyelerini ise kapatmamıştır. 1926 yılından itibaren Akademi'de çalışan Mahir Tomruk ve 1932 yılında Akademi'den ayrılan ancak 1937'de Akademi'ye tekrar dönem Nijad Sirel ise Rudolf Belling'in yardımcısı ve tercümanı olurlar. Ayrıca Ali Hadi Bara ve Zühtü Müritoğlu'nun heykel bölümüne girmesiyle (1950-1951), heykel eğitimi güçlenip, canlanır. Ressam Zeki Faik İzer ise Tezyini Sanatlar Bölümü hocalığına getirilir.

Burhan Toprak döneminde Akademi'ye Türk Tezyini Sanatlar Bölümü eklenerek (1936), Akademi'deki bölüm sayısı beşe çıkar. Bu bölüm, 1929 kuruluş tarihli Şark Tezyini Sanatlar Mektebinin 1936'da kapatılması üzerine kurulur ki Şark Tezyini Sanatlar Mektebi de, 1914 senesinde Medresetülhattatin adı ile kurulan ve daha sonra Hattat Mektebi olarak anılan okulun 1928 senesinde kapatılması sonucu açılmıştır. Kapatılan Şark Tezyini Sanatlar Mektebi'nin hocaları da Akademi'ye geçer. Önceleri diploma şartı aramayan bölüm, 1939 yılından itibaren ortaokul mezunlarını öğrenci olarak kabul etmeye başlar. Tezhib, tezyini arap yazısı, ebru, Türk cildciliği, Türk cilt kalıpları yapımı, altın varak yapımı, Türk minyatürü, sedef kakmacılığı, Türk çini nakışları, halı nakışları ve kıymetli taşlar üzerine hâk kısımlarından oluşan bölümün adı daha sonra Türk Süsleme Bölümü olarak değiştirilmiş ve öğretim süresi dört yıl olarak tespit edilmiştir.

Şark Tezyini Sanatlar Mektebi'nden gelen hocaların 1950'li yıllarında emekliye ayrılması ve vefat etmesi nedeniyle, İranlı Hüseyin Tahirzâde (minyatür), Halim Özyazıcı (eski yazı), Muhsin Demironat (tezhib), Rikkat Kunt (tezhib) Türk Süsleme Bölümünün yeni hocaları olurlar. 1955'ten itibaren öğrenci olmaması nedeniyle Türk Süsleme Bölümü, Süsleme Bölümü ile birleştirilir ve daha sonra bölümün adı Yüksek Dekoratif Sanatlar Bölümü olarak değiştirilir (1956).

1937'de İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nin kurulması, Resim, Heykel (1940-1941) ve Tezyini Sanatlar Bölümünün (1943-1944) yüksek kısımlarının açılması da Burhan Toprak'ın müdürlüğü sırasında gerçekleşir. İdarî açıdan bölüm başkanlıklarının kurulması da bu dönemde söz konusu olur. Daha önce Tezyini Sanatlar Bölümünün başına 1929'da getirilen Philipp Ginther'e bölüm şefi denilmiş ve Mimarlık Bölümü'ne 1930 yılında hoca olarak gelen Prof. Egli de bölüm şefi gibi davranmışsa da, bölüm başkanlıklarının resmiyet kazanması 1936 yılında söz konusu olur. Bölüm başkanlıklarının bir yönetim birimi haline gelmesinden sonra, öğretmenler kurulu ve yönetim kurulları oluşturulmuştur. Akademi'yi ilgilendiren konular için de Akademi müdürünün başkanlığında, bölüm yönetim kurullarından oluşan Akademi Kurulu teşekkül etmiştir. Böylece Akademi Kurulu Akademi'nin en yüksek karar organı olmuştur. 1957 tarihli yönetmelik ile yasallaşan söz konusu idarî düzen ile Akademi, modern bir yapıya kavuşmuştur.

Akademi'nin, bir çok gencin katılımıyla, Türkiye'deki sanat faaliyeti merkezi olmasını hedefleyen Burhan Toprak'a göre, resim sanatımızın gelişmesi için Akademi dışında galerilere ihtiyaç duyulmaktadır. Söz konusu ihtiyacı karşılamak için yapılan girişimleri Burhan Toprak Ar dergisinin kendisiyle yaptığı bir görüşmede şu şekilde açıklamıştır: "Önümüzdeki Haziranda Beyoğlu'nda büyük bir mağaza kiralayarak, İstanbul'un ilk resim galerisini burada tesis edeceğiz. Bu galeri Akademi tarafından idare edilecektir. Buraya tayin edilecek olan memur, muay-

yen bir nizamnameye tâbi olarak, ressamlarımızın eserlerini ucuz fiatla halka satmaya çalışacaktır. Bu suretle ressamların daha rahat bir haleti ruhiye içinde eser vermeleri temin edilmiş olacaktır. ... Bütün Türkiye vilayetlerinde birer resmî galeri açılması için valiler nezdinde teşebbüslerde bulunduk. Pek az zamanda bir çok cevaplar aldık. Seyhan, Aydın, Tekirdağ, Malatya, Kocaeli, Burdur, Manisa, Isparta, Ordu, Sinop vilâyetleri bize yazarak böyle bir galerinin tesisine ve binaenaleyh tavsiye edeceğimiz eserleri satın almaya hazır bulunduklarını bildirdiler".[336]

Burhan Toprak Heykel Bölümü ile ilgili girişimlerini ise şu şekilde dile getirir: "Heykeltraşlarımızın çoğu şimdiye kadar ziyası güzel bir atölye bulamamışlar idi. Genç heykeltraşlarımıza bir atölye tahsis ettik, onlara canlı model verdik. İşleri bittikten sonra burada çalışıyorlar. Heykeltraşlık ile alâkadar olan diğer bir teşebbüsümüz de, Akademimizin bahçesine güzel bir abidenin dikilmesi projesidir. Bu iş için elimizdeki tahsisat pek az olduğundan -altı yüz lira kadar bir şey- Üniversitede olduğu gibi büyük bir işe girişmek mümkün olmadı. Mamafih abidemizin hakikî bir bedia olacağını şimdiden söyleyebiliriz. Yenicami kenarında yatmakta olan altı buçuk metre irtifaında ve yetmiş beş santim kutrunda, pek eski devirlerden kalma bir sütun vardır. Bu sütunu Akademinin bahçesine diktirerek üzerine, müzeden hediye edilecek bir Hitit veya Selçuk arslanı koyacağız. Heykeltraşlık şubesi profesörü Belling, bir madalyon içinde Atatürk'ün kabartma bir tasvirini yapacaktır. Heyeti umumiye, eski ile yeninin imtizacından (uyuşma) doğan kuvvetli bir eser teşkil edecektir".[337]

Akademi ile sanat eğitimi dinamizm kazandığı gibi, yeni sanat ve millî sanat söylemleri de sanat ortamına hareketlilik getirir. Modern sanatın yerel tabiri olan yeni sanat, Batı modernitesinin doğurduğu resim anlayışı olarak, yurt dışı eğitiminin bir uzantısı bağlamında Türkiye'ye gelir.

4.1.3.Yeni Sanat

Kendi kendini düzenleyen mekanik doğa anlayışına geçilmesiyle sürecini başlatan modernite, fiziksel dünyanın özerkliğini olumlarken, pozitivist yöntemle her şeyin bilime varmasını hedefler. İnsan ve dünyasının yetkin bilgisine bilimin ilerlemesiyle ulaşılacağı savı, tüm etkinliklerin bilimsel ve akılcı bir temele oturtulmasını gündeme getirir.

İnsan-doğa ilişkisi arasında aracı konumda bulunan teknolojinin ilerlemesi ile makineye bağlanan emek tarımsal toplumdan sanayi toplumuna ve kapitalist düzene geçişi sağlarken, sanayi kentlerinin nüfusunun artması sonucu kent ile kırsal kesim arasındaki dengenin değişmesine neden olur. Ekonomik düzene uygulanan bilimsel düşünce tarzı, sosyal düzende de tüm ölçütleri rasyonaliteye tâbi kılar. Modernitenin siyasî parametrelerinden ulus-devlet iktidarın halka içkin olmasını, laiklik ise devlet yapısının rasyonelleşmesini, akla uygun kodlanmasını gündeme getirir.

Rasyonalite, endüstriyel üretim, ulus-devlet anlayışıyla dinamik bir yapıya sahip olan modernite geçmişten ziyade gelecekte yaşayan bir toplumu ifade eder. Geleceği örgütleme ise güven ve risk kavramlarını yaygın hale getirir. Geçmişten kurtulup açık bir geleceği göğüsleme girişimi olan risk ve riskin üstesinden gelebilmenin aracı olan güvenin, sosyal hayatın düzenlenmesindeki temel yol olması geleceği sürekli kılar. Geleceğin sürekli kılınmasının yanı sıra iletişim biçimlerinin değişmesi (telgraf, basın vs.) yaşam üzerinde sürekli bir etki yaratır ve yaşam biçimleri Anthony Giddens'ın deyimiyle, yerinden çıkarılarak, yeniden yerleştirilir. Diğer bir deyişle geleneksel yaşam tarzı ortadan kaldırılarak, yaşam yeni değerlere göre yeniden kurulur.[338]

Yeni değerlere göre yeniden kurulan dünyanın insan yapısı olarak deneyimlenmesi önü açık bir gelecek imgesini yaygınlaştırdığı gibi, bağımsızlık duygusunu da kuvvetlendirir. Bağımsızlık duygusu sanayileşme sonucu mevcut düzenlerini terk et-

mek zorunda kalan kesimlerde daha kuvvetli hissedilir. Zira mevcut düzenden önce fiziksel sonra zihinsel kopma, sosyal kimliğin temelini oluşturan geleneksel yapının birey üzerindeki kontrolünü giderek azaltır. Geleneksel yapının kontrolünden uzaklaşma bireyin yeni etkilere açık olmasını kolaylaştırdığı için, modernite sosyal değişimi ortaya koyabilmiştir. Değişime tâbi olarak gelenekle olan ilişkinin kesilmesi kimlik veren otoriteyle ilgiyi kesmek anlamına geldiğinden, birey kendi yaşamına yön vererek dünyasını yapılandırma olanağını eline geçirir. Ancak bu yapılandırmayı, Marx'ın da işaret ettiği gibi, kendi seçtiği koşullara göre değil, modernitenin getirdiği koşullara (sanayileşme, kentleşme, kapitalizm gibi) bağlı olarak gerçekleştirir. Moderniteye endekslenen bağımsızlık duygusu "farkındalık"ı da içerir. Modern insan yalnızca birey olarak kendisinin farkına varmaz, o yeni toplumun yaratıcısı sıfatıyla geleceğe sahip olduğunun da farkındadır.[339] Değişimin farkında olmanın yanı sıra değişime uyum sağlama sorunu, modernitenin beraberinde getirdiği bir olgudur. Bilimsel ve teknolojik ilerleme olarak modernizasyon dünyanın eski yüzünü değiştirirken sosyal ve kültürel koşulları da etkiler. Sosyal ve kültürel alandaki değişimi kuşatan modernite değişen koşullara koşut yeni yaşamı biçimlendirirken kişi üzerinde etkili olur. Bu bağlamda hem içsel hem de sosyal deneyimi karşılayan modernite değişimin bilincinde olmaya ve değişime uyum sağlamaya işaret eder.

Değişimin ana unsurlarından biri, makinenin insan yaşamı üzerindeki kontrolünün artmasıdır. Makine kontrolünün giderek artmasıyla nüfus yoğunlaşması yaşayan kentlerin doğasının değişmesiyle oluşan kaotik ortamın karamsarlık yaratması, modernitenin sorunlarından biridir. Bir yandan yaşam kolaylaşırken, diğer yandan Max Weber'in ifadesiyle "modernitenin demir kafesi"ne giren insanlar için yaşamın derinlik boyutu kaybolmaktadır. Karamsarlığın yanı sıra yeni karşısında hissedilen yabancılaşma da sosyal ve kültürel değişimin kişi üzerindeki etkisi olarak ortaya çıkar. Yabancılaşma, toplumun, üyelerini ras-

yonaliteye uygun organize etmesine koşut olarak, bireyin kendi istemi ile hareket etme kapasitesinin azalması oranında bir anlamsızlığa işaret eder. Diğer bir deyişle, kişi kendisine sunulan normlara göre hareket etmenin sonuçlarını güvenli bir şekilde öngöremez. Bunda, rasyonalitenin bireysel kontrolü devre dışı bırakan uzmanlaşma üzerinde yoğunlaşması etkili olur. Diğer yandan bireyin yaşamını yönlendiren geleneksel normların ortadan kaldırılması, ortak değerlerin yok edilmesi sosyal karışıklığa neden olurken, geleneksel değerlerin yerine konulan toplumsal hedeflerin birey tarafından onaylanmaması yalnızlık, izole edilmişlik duygusunu güçlendirir. Bu bağlamda moderniteyle gelen değişime uyum sağlama girişimi bireyin kendisine yabancılaşma sürecini başlatır.[340]

Yabancılaşma duygusunu kuvvetlendiren değişime koşut olarak estetik beğeni değerlerinin de hızlı değişimi, 'yeni'ye sürekli bir istek duymaya neden olduğu gibi, yaşama karşı alınan tavra dinamizm getirir. Bu yeni hız ve değişim duygusunun sanattaki en erken yansıması olan İzlenimcilik, olguları hiç durmadan değişen bir dünyanın insanda bıraktığı öznel izlenim üzerinde yoğunlaşır. Gerçeğin bir oluşum süreci olduğu üzerine temellenen İzlenimcilik, yaşamın değişkenliğini duyumsal algılama bağlamında ele alırken,[341] yirminci yüzyılın ilk yıllarında sanatçının "kendilik" sorunsalının sanata yansıtılması söz konusu olur. Kendilik doğadan uzakta, yeni kent doğasında aranır ve geleneksel formlar ile çatışma içinde olan sanatçı, sanayileşen ve kentleşen toplumun değerleri ile kendi değerleri arasına koyduğu mesafeyi haklı çıkartmak için üretime yönelir. Buna karşın sanatçının yaşamın gerçeklerinden kaçarak hayal dünyasına çekilme eğilimi desteklenmez, zira bir ifade aracı olan sanat gerçek deneyimlerle örtüşmelidir. Teknolojik ilerleme süreçlerinin sosyal ve kültürel koşullarda oluşturduğu değişimin bir uzantısı olan sanat ve sanatçı konseptinde görülen farklılaşma coşkunluk olarak da tezahür eder. Değişime gösterilen tepkilerden biri

olan coşkunluk yabancılaşmaya karşıt olarak yeni olanı heyecanla kucaklar. Yabancılaşma sanatta, gelişen teknolojik realiteye koşut olarak, dünyanın fiziksel dönüşümünün sanatçı imgelerini de değiştirmesi sonucu, geleneksel formların dışlanması bağlamında kendini gösterir. Zira değişim yabancı bir şeyi bünyeye almakla eş anlamlıdır ve yabancılaşma sanatsal gerçekliğin tekrardan kurularak, sanatın varlığını sürdürmesine olanak tanır.[342]

Dinamizm ve değişim karşısında duyulan coşkunluk ve yabancılaşma duygusunun oluşturduğu depresyon temelde modernizasyonun etkilerine gösterilen tepkilerdir. Her iki tepkiyi kuşatan üçüncü tepki ise modern dünyanın oluşması nedeni üzerinde odaklanır. Bu tepkiye göre modernizasyon temelde teknolojik olmayıp, sosyal bir olgudur, yeni sosyal ilişkilere, özellikle sınıflar arasındaki ilişkilere işaret eder. Bu açıdan yabancılaşma ve coşkunluk burjuva tepkileridir. Burjuva toplumuna olan tepkiyi ise işçi sınıfı verir. Eğer sanat moderniteyi ifade edecekse, sosyalist geleneğe göre moderniteyi değiştirme mücadelesini ele almalıdır. Böylece uzun yıllar sürecek çatışmanın tohumları atılır ve savaş öncesi avant-garde sanatın ortaya koyduğu anlayış söz konusu çatışmayı en üst noktaya taşır.

Avant-garde anlayışın temsilcilerinden ve yaşamın değişkenliğini coşkunlukla özdeşleştiren İtalyan Şair Marinetti, İtalyan Konsolosluğu'nda düzenlenen resim sergisinin açılışı için İstanbul'a geldiğinde Fütürizm ile ilgili olarak şu saptamayı yapar:

"Fütürizm hayatın ileri atılıcı hareketlerini anlatan sürati, ilerleyişi duyuran, insanı bu hareketlere atılmak için canlandıran sanattır. Onun mevzuları hayatın en madenleşmiş parçalarıdır. Makine, motor, uçak her şey Fütürizmin içindedir. Fütürizm bunları bir somtöz (synthese) içinde toplar. Ar izerine somtöz en lüzumlu bir şeydir. Çünkü somtöz bir şeyi toplar ve ona uzun bir varlık verir. Motorun durmadan işlemesi buna örnek bir uzam (imtidat)'dır.

Şiirde fütürizm tamamıyla hareket, canlılık ve dinamikliktir. Çünkü şiir denilen şey canlı olmalıdır. Bunun için de fütürist bir şiir bütün canlılığı seslerde, sözlerde kendinde toplar".[343]

Fütürizmi günün en ileri hareketi olarak tanımlayan Marinetti, hareket ve dinamikliğin modern insanın ihtiyacı olması nedeniyle her ulusun fütürist bir sanatı bulunması gerektiğini şu şekilde belirtir: "Hareket ve dinamiklik bugünkü dünya insanının ihtiyacıdır. ... Bunun için her ulusun bir fütürist sanatı bulunmalıdır. Eski sanattan "moderne" sanata geçilmiştir, "moderne" sanattan da fütürist sanata geçilecektir. Devrim yapan memleketlerde bu ileri sanat hareketine daha uygun bir alan hazırlanmıştır. Bugünkü İstanbul bana Türkiye'nin kazandığı canlılığı ve hareketi gösterdi. O eski tektonluğu yerine değişiklik ve aklı harekete getiren canlılık var. Bugünkü dünya gidişine herkesten fazla bir hızla karışan Türkiye'ye bunun için fütürist sanat gereklidir".[344]

Değişiklik ve canlılık gördüğü için Türkiye'nin de Fütürist sanata ihtiyacı olduğunu belirten Marinetti, diğer modern akımlar için ise şu saptamayı yapar: "Fütürizm bugünün ileri hareketçi sanatıdır. Kübizm, daha doğrusu kübist resim her şeyde "volume" arar. Bir cismin çıkıntılarını yontar, girintilerini doldurur, onu bir "cube" haline getirir. Fransızların yarattıkları bu Kübizmde temel olan her şeyin "volume"üdür. Buna karşılık bir de Hollandalıların ortaya koydukları "Constructivisme" vardır. Buna Şimal Fütürizmi adını verebiliriz. Konstrüktivizm Kübizmden daha sadedir. Konstrüktivizmde -Kübizmdeki "volume" yerine- temel olan plandır. Onun için onda Kübizmden daha fazla hareket buluruz".[345]

Kent modernitesinin biçimini ele alan Fütürizmde modern dünya ve onun baskısı açık seçik okunurken Marinetti'nin ifadesiyle şeyin "volume"ünü arayan Kübizm, modern dünyayı betimlemekten ziyade, moderniteyi içselleştirerek resmi 'kendiliğinden şey' (thing in itself) haline getirir. 'Kendiliğinden şey'

olarak resim temsil edileni önemsiz kılarak, temsil eylemi üzerinde yoğunlaşır ve böylece modernitenin yaşama getirdiği değişikliklere koşut olarak resmin anlamı da değişir.[346]

Görsel sanatlardaki modernizm de, modern bilim gibi, optik dünyanın temsilinin, gerçeği tastamam dile getirdiğini reddeder. Şeylerin görüntüsü, 'kendiliğinden şey' değildir ve bunun doğal sonucu olarak şeylerin tasviri de şeyin kendisi olamaz. Bu nedenle geleneksel sanat yanlıştır ve temelli olarak değiştirilmelidir. Geleneksel resimdeki perspektifli uzam, tek sabit bir noktadan sürekli ve bölünmez uzamı varsayar. Newton'un uzam ve zaman kuramına dayanan bu anlayışta, eşzamanlı olaylar, sürekli ve değişmez bir uzama ihtiyaç gösterir. Oysa modern resimde tek bir bakış açısıyla sınırlı kalmayan sanatçı objenin belli bir görüntüsüne bağlanmaz, objeyi olası çizgi ve renk tümeli olarak görür. Resimsel illüzyon reddedilerek, vizyon gerçeğinden değil, düşünceden alınan elemanlarla bütün parçalanır.

Resmin 'kendiliğinden şey'e dönüşümü, sanatı sanatçının eylemi ile özdeşleştirir. Artık sanat sanatçının yapıtında değil, kişiliğinde odaklanarak, sanatçı (özne) ile yapıtı (nesne) arasındaki mesafe ortadan kaldırılır. Diğer bir deyişle geleneksel-klâsik sanatın özne-nesne arasında mesafe oluşturma anlayışına son verilir. Geleneksel anlayışta mekânın tasarlanması derinlik aracılığıyla gerçekleştirilirken, sanatçı ile yapıtı arasında bir mesafe oluşur. Mesafe, yapıtın gözlenmesi için zamanı zorunlu kıldığından, hem mekân hem de zaman boyutunda söz konusu olur. Zaman ve mekân boyutunu kıran modern resim nesne ile özne arasındaki mesafeyi ortadan kaldırır. Zira önemli olan, sanatçının eylemidir, mesafeyi kırma eyleminin sanat yapıtına yansıtılmasıdır, izleyiciyi resmin içine sokarak doğrudan etki altına alabilmektir.[347]

Temsil edilenin önemsiz kılınması, gerçeğin mutlak olmayıp değişken olduğu görüşünün hakim olmasıyla dış dünyanın birebir temsilinin terk edilmesine neden olduğu gibi, gerçeğin de-

ğil gerçekten kazanılan mahiyetlerin eş deyişle eidos alanın araştırılmasını gündeme getirir. Mahiyet alanı Husserl'e göre mutlak varlığın kaynağıdır ve süjenin bakışlarını kendi içine çevirmesi, kendi içine dönmesi, dış dünya objelerini realitelerinden soyarak bir ide altına götürmesiyle kavranabilir hale gelir. Objeler tek tek realitelerinden soyularak bir ide altında birleştirilir ve ideleştirme ile dünyanın öz yapısı, mahiyet alanı tek bir örnekle kavranır. Tek tek fenomenlerden hareket edilerek fenomenin mahiyeti manevi bir bakış, saf bir intuition (sezgi), immanent (içkin) idrak ile kavranılır. Bu şekilde, kendisinden başka hiçbir şeye dayanmayan, kendisinden şüphe edilmeyen mutlak varlık alanından değişmez ve genel geçer bilgi edilir. Bu süreci "şeylere dönelim" sloganı ile ortaya koyan Husserl'in yöntemiyle paralellik gösteren soyut sanat nesnenin özüne yönelir. 'Kendiliğinden şeyi' arayan modern sanat, dış dünya objelerini varlığın sonsuz değişik görünüşlerinden çıkarmak, onları keyfi olan her şeyden kurtararak değişmez kılmak, mutlak değerlere yaklaştırmak için soyutlamaya yönelir. Soyut sanat, objeleri görünüşteki tesadüfilikten kurtarmak için yalın çizgi ve geometriye baş vurur. Yalın çizgi ve geometri kullanımı tasvirin yüzeye yaklaştırılmasını ve uzay tasvirinin terk edilmesini sağlar. Objeleri birbirine bağlayan ve onlara dünya tablosu içinde görecelik sağlayan uzay olduğu için, tüm çaba uzaydan kurtulmuş bir biçime yönelmek ve objeyi üç boyutluluğundan dolayı sahip olduğu belirsizlikten kurtarmaktır.[348] Sonuçta resimden derinlik yanılsaması ortadan kaldırıldığı gibi, mimesis de parçalanır.

Derinlik yanılsamasının ortadan kaldırılması ve mimesisin parçalanması, modernite ile gelen sosyal değişimlerin doğurduğu kimlik arayışı sonucu oluşan ve sınır kabul etmeyen yeni bilinç haline bir yanıttır.[349] Yeni bilinç halinin söz konusu olduğu modern sanat ile yakından temas eden ilk Türk sanatçıları, Cumhuriyet döneminde uzun yıllar tek sanat kurumu olan Akademi'de görev almaları nedeniyle, akademik resmî sanatın da temsilcileri olan 1914 Kuşağı'dır. Geleneksel güzellik anlayışının

önemini koruduğu ve 1914 Kuşağı sanatçılarının oluşturduğu resmî sanat, İzlenimci estetiği içinde barındırmış, akılsal-düşünsel boyutu ağır basan diğer modernist akımların form anlayışlarını bünyesine dahil etmemiştir. Türkiye'de 'yeni sanat' olarak adlandırılan modernist akımların form anlayışı, resmî sanatın içeriğine dahil edilmemiş, ancak tamamen de dışlanmamıştır. Namık İsmail'in 23 Şubat 1932 tarihinde Cumhuriyet gazetesinde çıkan yazısı bu konuya ışık tutmaktadır: "Sezanne veya Henri Matisse gibi ressam yetiştirmek bizim idealimizdir. Ve bunu yapabilmek içindir ki talebemize akademik değil, hakiki klâsik bir tahsil vermeğe çalışırız. Çallı İbrahim Bey veya diğer atölye muallimi yeni sanatı sevebilir. Çünkü bir ressam resmin yenisini, eskisini değil, iyisini sever. Fakat gerek atölye muallimleri ve gerek yarının atölye muallimleri olan muallim muavini gençler kendilerine düşen tedris vazifelerinde tamamıyla klâsik usulü tatbik etmektedirler. Buna talebe eserleri şahittir".[350]

Akademi'deki ıslahat çalışmaları ile dikkati çeken Léopold Lévy, 1914 Kuşağı'nın modern akımlara uzak kalmalarının nedenlerini yetiştikleri ortama bağlayarak şu şekilde açıklar:

"Türk resminin üstatlarından bahsederken her şeyden evvel onların, hem yetiştikleri devri, hem de memlekette yaptıkları işi mütalaa etmek lâzımdır.

1908 nesli ressamları, Avrupa'da bile resmin umumiyetle çok fena anlaşıldığı bir devirde kendilerini yetiştirmişlerdir. Şüphesiz ki onların Avrupa'da bulundukları devirde bugünkü sanat cereyanlarının büyük mümessilleri ve onların muhitleri vardı. Fakat, Avrupa sanat hayatına başlayan, memleketten devlet marifetile Avrupa'ya gönderilen ve resmi vesayetten bir diğerine emanet edilen bir gençliğin bu en yeni sanat ocaklarını kendiliğinden bulması oldukça müşküldü. Bütün Avrupa'nın az çok aldandığı bir anlayışa onlar da tabiatile iltihak ettiler.

Ben, henüz vuzuhunu (anlaşılır olma) bulmamış bir sanat dünyasında onların derhal en doğruyu bulmamalarını tenkit et-

mekten ziyade, kendi ufukları dahilinde bütün hüsnüniyetler, ve hakiki bir sanat aşkı ile çalışmış olmalarını takdir eder ve bu hüsnüniyet ve sanat aşkının memleketinizde bugünkü sanat hayatının başlamasında büyük bir rol oynadığını ehemmiyetle kaydetmek isterim. Bugün yepyeni bir anlayışla çalışan bir sanat gençliğinin yetişmesinde elbette ki 1908'den sonra Avrupa'ya giden ressamların büyük himmetleri olmuştur".[351]

Akademik resmî sanatın tamamen dışlamadığı yeni sanat Akademi dışındaki bazı sanatçılar tarafından ağır eleştirilere uğrar. Yeni sanatı hiç onaylamayan Ali Sami Boyar, "modernizm mektepsizlik demektir. Modernistler mektebin ve resim ilminin aleyhinde olan insanlardır. Onlar için herkes ressamdır. Herkesin elinden çıkan iş bir sanat eseridir. ... modernizm Avrupa'da bir kısım mahrumların uydurdukları bir ucubedir"[352] diyerek yeni sanat için harcanan gayretin ülke için kayıp olduğunu iddia eder. Zira, bilmeden her şeye yenilik diye atlamak, bir çok eksiği olan Türk resminin gelişimini engelleyebileceği için, Batı'dan örnek alınacak bir sanat varsa, bu garip olan armodern olmayıp, vakur ve asil olan hakiki sanat olmalıdır. Ali Sami Boyar'ın ifadesiyle, "bilmeden her şeye yenilik diye atılışlar bizim gibi işin başlangıcında olan bir millete fayda yerine zarar getirir. Doğmasını dört gözle beklediğimiz sanat yavrusunu ana karnında iken öldürür. Biz ununu elemiş, eleğini asmış bir millet değiliz. Bizim irfan sahasında ikmal edecek pek çok noksanlarımız vardır. Biz bütün gayretlerimizi bir araya toplayarak o eksikliklerimizi tamamlamaya çalışıyoruz. Garbin züppeliklerini kendilerine bırakalım. ... Fransa'da, İngiltere'de, Almanya'da, İtalya'da bu garip sanatın ve onu besleyen ticaretin yanında çok vakur, çok kudretli ve asil olan hakiki sanat vardır. Bilgili, duygulu bir ekseriyet daima onun hamisi ve hürmetkârıdır. ... Güzel Sanatlar Mektebimiz vazifesini hakkıyla ifa etmek istiyorsa Avrupa'yı ciddi tarafından görmeli, onların iyi örneklerini almalıdır".[353]

Ali Sami Boyar'ın modern sanata karşı çıkmasının bir nedeni de ülkede yeni doğan sanat duygusuna modern yorumların za-

rar vereceği endişesidir. Zira modern sanatçılar, bilimde ve fende aranan standardın sanatta söz konusu olmaması nedeniyle, tekniği önemsememe eğilimi göstermektedirler. Oysa tekniğe hakim olmaksızın sanat eseri meydana getirmek olanaksızdır. Teknik, sanatın ifade aracı olduğundan, duygu ve düşünceler ancak teknik ile dile getirilir. Sanatta yaratıcı ve özgün olmak için her şeyden önce özgürlük gerekir fikrinden hareket eden modernistlerin tekniğe hiç önem vermemeleri, bazılarının ise tekniği tamamen inkârı sanata zarar vermektedir. Yazı öğrenmeden şiir yazılamayacağı gibi, "teknik olmayınca hayal de, heyecan da, en ince buluşlar da bu kubbenin boşluğunda gömülüp kalan bir çok emeller ve duygular gibi heba olup gider".[354]

Ali Sami Boyar, genelleme yaparak tüm modern akımları eleştirirken, İsmail Hakkı Baltacıoğlu, yeni sanat bağlamında Kubizm üzerinde yoğunlaşmıştır. İsmail Hakkı Baltacıoğlu'na göre, resmin giderek bir ilim ve belge olma niteliğini kaybedip, tezyini sanatlar gibi tinsel ve öznel bir niteliğe kavuşması, yeni bir sanat anlayışını ortaya çıkarmıştır. Eski sanat tabiatçıdır, tabiat bir ilim ve taklit konusudur. Görüleni birebir görüldüğü gibi tasvir etme ilkesinin geçerli olduğu eski sanattan, tabiat taklidini reddetmesiyle ayrılan yeni sanat, kendi tabiatını kendisi yaratır. Eski resimde, ışık, renk, ölçü, oran dış dünyayı doğrudan aksettirmek için kullanılırken, yeni resmin hedefi dış dünya olmayıp, bir etki yaratmaktır. Resim bu etkiyi elde etmeye mahsus bir mekanizma olduğundan, eski resim gibi ilmî ve belgesel bir niteliği yoktur. Yeni resim, tuval üzerinde yassılaşmış bir dünya değil, kendine özgü inşa tarzı ile bir sistemdir. Böyle bir sanat anlayışının güzeli doğada bulan, doğayı bizzat güzel olarak kabul eden zihniyet tarafından garip karşılanmasının normal olduğunu belirten İsmail Hakkı Baltacıoğlu, yeni sanatın, insanın doğaya bakış açısının değişmesinden ortaya çıktığı kanaatindedir.[355]

İsmail Hakkı Baltacıoğlu'na göre, çağdaş felsefede insan merkezli bir anlayış söz konusu olmasıyla, insan artık evren içerisin-

de kaybolan bir konu değildir. Sanat için de merkez insan ve beşeri vicdan olduğundan tabiat ahlâkî bir fikir olmaktan çıkarak insani yaratıcılığa hizmet eden bir araç haline gelmiştir. Bu nedenle uygar insan tabiatı sevmek yerine onu kullanır. Uygar insan için tabiatta uğraşacak bir şey yoktur, onu ilgilendiren sadece kendisi ve vicdanıdır. Yeni sanatın belli başlı niteliği olan tabiattan kaçma bu nedene dayanır. Kendisinin ruh, duygu ve irade muammasını anlamak isteyen uygar insan için, tabiatı baş tacı eden eski sanat önemini yitirmiş ve yeni sanat tinsel dünyayı ele almıştır. Freud'un tinsel dünyanın basit bir alem olmadığını belirtmesi gibi, Kubist sanatçı da tinsel dünyaya özgü bir sanat dilini keşfetmeye çalışmaktadır. Zira, insan ruhunda yeni değerler oluştuğu zaman, yenilik kendini ifade etmek için dış dünyada araçlar arar, mevcut olanlar yetmezse yenilerini yaratır. Yeni sanatın, eski sanatın dili olan tabiattan kaçması ve kendine yeni bir dil araması, çağdaş uygarlığın oluşturduğu değerlerden kaynaklanır. Çağdaş uygarlık, Orta Çağ'da olduğu gibi, tabiata değer vermemektedir. Ancak Orta Çağ'da sanat tabiatın yerine İncil'i koymuşken, yeni sanat tabiatın yerine insan vicdanını, ruhunu koymuştur. Eski resim, dış dünyanın yasalarına bağlı olduğundan, sanatçı bir fizik alimi veya anatomi uzmanı gibi gerçeğe bağlı kalmak zorundayken, yeni resimde sanatçı, öznel tabiatı yaratır.[356]

Farklı bir dünya görüşünün ürünü olan yeni sanat, İsmail Hakkı Baltacıoğlu'na göre, çağdaş toplumların yönetim şekli olan demokrasi ile uyum içindedir. Zira demokrasi de yeni sanat gibi bireysel, özgür vicdanlara seslenir. İsmail Hakkı Baltacıoğlu'nun ifadesiyle, "demokrasi ahlâkı fertçi, hür bir ahlâktır. Şahsiyete, orijinal mesaiye hürmetkârdır. ... Binaenaleyh faaliyetini emirden, üslûptan ve ordudan ziyade vicdanın yaratıcı ilhamlarına terk eden, seyyal (akıcı) ve kuvvani (dinamik) bir sanatla daha kolay anlaşılabilir. ... Avrupa milletleri eski kapalı zümre hayatından çıkmaktadırlar, millî farklar azalmakta, insani kıymetler ve beynelmilel zümreler çoğalmaktadır. Sanat da

ilim, ahlâk, hukuk ve iktisat gibi gitgide beynelmilelleşmektedir. Halbuki beynelmilellik millî renkler, millî motifler sayesinde değil, insani mutalar (uyulan buyruklar) vasıtasıyla olabilir. ... Bu terakki musiki, mimarî, tezyini sanatlar sahasında olmuştur. Resim sahasında neden olmayacaktır?".[357]

Demokrasi gibi özgür ve bireysel vicdanlara seslenen yeni sanat, İsmail Hakkı Baltacıoğlu'na göre tabiattan uzaklaşmayı gündeme getirmiştir. Aynı görüşte olan Elif Naci de kendi aklına, zekâsına ve duygularına her şeyden daha çok önem veren insanın, tabiat hayranlığının sona ermesiyle yepyeni bir sanat yaratmaya yöneldiğini belirtir. Elif Naci'nin ifadesiyle, "bir vakit tabiata bağlı olan insan, fizik ve kimya aleminin yeni bir dünyaya intikalinden müteessir olarak kafasının içindeki bütün telakkileri değiştirdi. ... Buradan itibaren insanlık tabiata olan hayranlığına nihayet verdi. Büyük sanayile beraber dikkatini kendi kendisine çevirdi. Sırça parmağını manivela yaparak, kainatın bütün bu varlıklarını bir fiskede zirüzeber (altüst) edebilmek kudretini kendinde gören insan, artık zekâ ve hissine karşı duyduğu hayranlıkla bu yepyeni alemin içinde yepyeni bir sanat yaratacaktı. Akademiklerin çizgi vuzuhuna (açıklık) karşı duyulan nefretten doğan Empresyonizm, tabiatçı olmaktan artık kurtulan insanla beraber zaten bir başka sanatın istilasına maruzdu. Ve mukadder taarruzdan da bugünkü resim doğdu. İşte Kubizm bu bâtınî (iç) ihtilalin eseridir. Bugünün sanatkârı, tabiat karşısında taabbüd (tapınma) derecesine varan dünkü insandan bambaşka bir telakkiye mazhar olunca sanatı tabiatın aksi olmaktan, ilmî ve vesikavi bir mahiyette kalmaktan kurtardı. Ona tahlili ve terkibi bir çeşni verdi. Zaten realist olmak, sanatın değil, ilmin hakkıdır".[358]

Sanatın yalnızca nesnel gerçekliği yansıtmaması gerektiği düşüncesini Orhan Veli de onaylar. Şaire göre nesnel gerçekliği yansıtmak edebiyata özgü iken, ressam gerçekliği kendi algılama sürecinden geçirerek eserine yansıtmalıdır. Diğer bir deyişle görsel sanat gerçekliği bir üst gerçekliğe dönüştürmelidir. Mo-

dern sanatın temelinde yatan nesnel gerçekliği üst gerçekliğe dönüştürme işlevi, mimesisten sıyrılarak gerçekliğin sanatçı elinde yeniden üretilmesidir. "Halı ve çini resimleriyle Picasso'nun resimleri arasındaki fark, birincisinde tabiatın daha eski, ikincisinde ise daha yeni, daha bilinmedik bir sanat düzeni içinde ifade edilmiş olmasıdır"[359] diyen Orhan Veli, nesnel gerçekliğin sanat gerçekliğine dönüştürülürken tercih edilen düzen bağlamında sanatçının kendini yenileyebileceğine işaret eder.

Gerçekliği soyut ve somut olmak üzere iki ayrı düzlemde ele alan Orhan Veli, bir model olarak işlenen gerçekliğin insandan soyutlanmış nesne değeri taşıdığını ve bu niteliğin resim sanatına özgü olduğunu ifade eder. Somut gerçeklik ise, yaşanılan hayat ile özdeşleşerek insanı kapsayan sosyal olgu özelliğini taşımasıyla yazılı sanat dallarına aittir. Bu nedenle yazılı sanat eserleri yaşanılanı yansıtmak işlevini bünyesinde taşır.[360] Benzer görüşleri benimseyen Oktay Rıfat, yeni sanatçının arayıcı olmasını ve verili değerleri sorgulamadan kabul etmemesi gerektiğini öne sürer: "Yeni'nin önemli vasıflarından birisi de sanat disiplinini dışardan almaması, kendi içinde bulmaya çalışması, kendi kurmaya kalkmasıdır. Sanatta arama sözü, yenilerle ortaya çıktı. Bugünkü sanatta bir düzensizlik sezenler, bu işte bir bilgisizlik, zevksizlik bulacak yerde, bunun, her sanatçının kendine bir sanat disiplini aramasından ileri geldiğini fark etselerdi, belki sezdikleri şeyin manasını daha iyi anlarlar, bu kadar kötümser olmazlardı".[361]

Sanat disiplinlerini kendilerine göre kuran ve en yalın gerçekleri dile getirmeleri nedeniyle eleştirilere hedef olan[362] Garip hareketinin temsilcileri "sanat nasıl cemiyetin hayat şartlarıyla değişen zevke uymak mecburiyetinde ise kari (okuyucu) de sebeb-i hikmeti kendisinde olan yeni sanatı kabul etmek mecburiyetindedir"[363] diyerek yeni sanatı savunurlar.

Orhan Veli ve arkadaşlarının ileri sürdüğü, yeni sanat temsilcilerinin sorgulayıcı ve araştırıcı olması ilkesini benimseyen

Bedri Rahmi Eyüboğlu, Cezanne, Van Gogh, Seurat, Gauguin, Matisse, Derain ve Picasso gibi sanat hayatları arayışlar ve zor denemelerle dolu sanatçıları yeni resmin temsilcileri olarak kabul eder. Sürrealizmi ve Dadaizmi ise yeni resmin kapsamı dışında tutar. Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun ifadesiyle, "resimde her şeyden evvel tekerrürden, edebiyattan, allamelikten sakınan hakiki yeni ressamın yalnız tekerrür ve yalnız kötü bir edebiyatla kupkuru bir allamelik taslayan Sürrealizm, Dadaizm gibi türedilerle hiçbir alakası yoktur. ...Yeni resim denildiği zaman akla bu türedilerin ve azmanların karalamaları gelmemelidir. Bunlar sırf yenilik yapmak için kendilerinden önce gelenleri inkâr etmek, eskilere hiçbir şey borçlu olmadıklarını ilan etmek, onlardan hiçbirisine benzememek gibi gülünç iddialarının kurbanı olmuşlar ve yeni resmin üzerine titrediği tevazuu, sadeliği, safiyeti çiğnemişlerdir".[364]

Bedri Rahmi Eyüboğlu'na göre, yeni resim örnekleri çoğu kesim tarafından içinden çıkılmaz bir muamma gibi algılansa da, aslında onlar anlaşılması güç bir dille yazılmış sanat eserlerini, herkesin anlayabileceği bir dile çevirmişlerdir. Yeni resmin herkesin anlayabileceği bir lisan kullanması, resim sanatına sadelik ve samimiyet getirmiştir. Yeni ressam, ışığı ve dekoru bir fotoğraf atölyesi gibi düzenlemiş atölyesinden çıkınca, yepyeni motifler üzerine çalışmaya başlamış, ancak eskilerdeki belirli motifler üzerinde çalışmaktan ileri gelen ustalığa fazla önem vermemiştir. İşte yeni resimde izleyiciyi şaşırtan da söz konusu ustalık noksanlığıdır. Zira herhangi bir konuyu tüm ayrıntılarıyla görmeye alışmış olan izleyici yalnızca özü arayan ressamın, konuyu bir kaç çizgi ve renkle tasvir etmesini yadırgamakta ve yeni resme baştan savma, acemi damgasını yapıştırmaktadır. Seyircinin yeni resim karşısında takındığı bu tutumu, sanatçının yaşadığı dönüşümü yakından ve ilgiyle izlememesine bağlayan Bedri Rahmi Eyüboğlu'na göre, bugün ancak klâsiklerle yeniler arasında bir köprü olan İzlenimciler tamamıyla kavranmıştır. Yarım asır önce çıkan bir sanatkârın bugün gerçek izleyicisini bulması-

na neden olan etkenlerden biri de, ressamın konulardan edebiyatı atmış olmasıdır. Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun ifadesiyle, "herhangi bir tablodan, acıklı veya şen muhakkak bir hikaye dinlemek, bir fazilet veya bir din dersi almağa, bir şiir dinlemeğe alışık olan seyirci, resimde bütün bunların bulunmamasına tahammül edemiyor".[365]

Bedri Rahmi Eyüboğlu'na göre yeni resim, konudan edebiyatı atmıştır. Sabahattin Eyüboğlu ise, eski resim ile yeni resim arasındaki farkın, resmin temsili olmayan sanatlar arasına girmeye başlamasından kaynaklandığını öne sürer. Güzellik ölçütünü doğaya ve realiteye uygunluk olarak kabul eden temsili sanatlar kapsamında olan resmin giderek temsili olmaktan uzaklaşması, resme yeni bir zihniyet kazandırır. Tiyatro, şiir, heykel gibi temsili denilebilecek sanatlarda her zaman bir model mevcut olduğundan, eser mutlaka bir şeyin ifadesidir. Müzik, mimarî ve tezyini sanatlarda ise doğanın taklidi söz konusu olmadığından amaç yalnızca uyumun sağlanmasıdır. Yeni resmin ideali de temsili olmayan sanatlar gibi, güzelliği kendi içinde bulmak olduğundan, yeni değer ölçütleri ortaya koymuştur. Yeni resim doğaya benzemeyi veya bir anlamı ifade etmeyi ikinci plana atmıştır. Böylece resim tezyini olmayan değerlerden arındırılmaya başlamıştır. Konunun ikinci plana atılması, insan bedeninin önemsizleşmesi, doğanın deformasyonu, eşyanın bir kütle veya leke olarak ele alınması, doğal oranların bozulması gibi hususlar yeni resmin temsili olandan uzaklaştığının göstergesidir. Sabahattin Eyüboğlu'nun ifadesiyle, "bütün bunlar resmin tezyini ve gayri temsili bir istikamet takip etmeğe başladığını göstermektedir. Yeni ressam için insan vücudu bir renk ve şekil dünyasıdır; manzara bir tabiat köşesi değil başlı başına bir plastik nizam, bir mimarîdir. Eski ressamın büyük bir ıstırabı ifade etmek için yaptığı bir çehrede yeni ressam her şeyden evvel bir ışık gölge musikisi görmektedir. ... Yeni resim telakkisine göre asıl olan tabiatın nizamı değil, insan ruhunun nizamıdır. Artık resim tabiata değil, tabiat resme uymakta, kırmızı elma icabında

sarı yahut mavi olmaktadır. Tablo harici tabiatın değil, deruni tabiatın aynasıdır, yani sürreal bir şeniyettir (realitedir)".[366]

Resimde yeni bir zihniyetin başlamasını fotoğrafın icadına bağlayan Sabahattin Eyüboğlu, ressamın artık doğayı taklit etme külfetinden kurtulduğunu ve resmin kendini kabul ettirebilmek için fotoğraftan tamamen farklı bir dünya geliştirme zorunluluğunda kaldığını belirtir. Fotoğraf, ressamı makine olmaktan ve benzetmek endişesinden kurtarmış, artık ressam renkler ve şekiller dünyasında rahatça dolaşmaya başlamıştır. Fotoğraf, sanatçının ruhunu esarete değil, özgürlüğe götürdüğünden, yeni resim, objektifin göremeyeceği güzellikleri aramaya başlamış, tasvir edilenin birebir biçimi ve anlamı önemsizleşmiştir. Doğadan ve manadan uzaklaşan ve tezyinata yaklaşan yeni resmi en kolay benimseyecek ülkelerden birinin de Türkiye olacağını, Sabahattin Eyüboğlu şu gerekçelere dayandırır: "Çünkü biz tezyini kıymetlerin sırrını asırlarca araştırmış bir milletiz. Yazıyı bile muhtevasından tecrid ederek tezyini bir kıymet yapmış olan Türkler tasvir ve temsilden uzaklaşan garp resmini garplılardan daha az yadırgayacaklardır. İnsan vücudunu dekor içinde eriterek minyatürlere yakın bir resim dünyasına giden Matisse'in yahut tabiatı tamamen zihni araştırmalarla stilize ederek mücerred bir sanat güzelliğine varan Picasso'nun bizde daha az mukavemet görmesi icap eder. Şüphesiz yeni resim geriye dönerek basit bir minyatür haline gelmeyecektir. Tezyini kıymetlere ehemmiyet vermek eski manası ile tezyini sanat haline gelmek değildir. Yeni resim yalnız göze değil aynı zamanda zihne hitap eden yüksek bir tezyinat yaratacaktır. ... Modern ressam tezyini kıymetleri birinci plana getirmekle eskisinden çok daha geniş bir kütleye hitap etmekte ve halkın daha kolaylıkla zevk alabileceği bir sanat yaratmaktadır".[367]

Yeni resmin zihne hitap ederek tezyinat yaratmasına, klâsik insan figüründen uzaklaşmaya neden olduğu için karşı çıkan Suud Kemal Yetkin ise klâsik sanatı savunur. Klâsik sanattan uzaklaşanları, yalnızca kostümlerin renkliliğinden zevk alarak

piyes seyreden üç yaşındaki çocuğa benzeten Suud Kemal Yetkin'e göre, Kübist resim renklerin ve çizgilerin uyumu ve karşıtlığı ile heyecan uyandırmak isteyen dekoratif bir sanat olarak yalnızca gözlerin zevkini arar. Bu haliyle resim mozaik veya halıya benzemektedir. Resimden hayat ve ruhu ifade etmek zaruretini atan Kubizm, resim sanatının mahiyetini de inkâr etmiştir. Oysa resim sırf bir görünüşten ibaret değildir, hem form hem de ifade olduğu için parçalanmaz bir bütündür.[368]

Ressamların klâsik sanatı kavramadan İzlenimciliğe veya Kubizme sarıldıklarını, oysa resim sanatındaki kalkınmanın bugünün modalarına uymakla değil, resim sanatının temelleri olan klâsik sanatın kök değerlerine inmekle mümkün olacağını iddia eden Suud Kemal Yetkin, resim sanatımızda, klâsik insan figürüne hasret duyulduğunu belirtir. "Büyük resim kalkınmamıza bir an önce kavuşmak, ressamlarımızın moda olan cereyanları, tepkileri bırakıp, kuvvetli çizgileri, insan ruhunu ve bedenini anlama yolundaki araştırmayı, sonsuz bir sabrı gerektiren kompozisyona dönmeleriyle mümkün olacaktır"[369] diyen Suud Kemal Yetkin, insan figürünü temel alan klâsik sanat anlayışı ile resim sanatında ilerleme kaydedileceğini ifade eder.

Eski-yeni sentezini savunan Mustafa Şekip Tunç ise, yeni sanatı ülkeye getiren Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği ve D Grubu'nun uzun yıllar bunalım içinde olduğunu ancak eski-yeni sentezini başaran Müstakillerin bu buhrandan çıkmaya başladığını "Müstakillerin Sergisi Münasebetiyle " adlı makalesinde şöyle dile getirir:

"Bir sentez olan resim sanatı kendi idealini bir hamlede fethedemediği için yeni hamlelerle kendini mütemadiyen tamamlamak ister.

Son zamanların reaksiyonları bu ihtiyacı aksettirir. Müsareselerini (tekrar edilerek kazanılan ustalık) bu reaksiyonların en galeyanlı muhitlerinde tekemmül ettiren (olgunlaştıran) ettiren genç ressamlar yirmi seneden beri bir buhran içinde çalkalanı-

yorlar. ... Son İmpresyonistlerin ifrata vardıkları ziya unsuruna karşı resmin elle tutulabilecek, dokunabilecek taraflarını tebaruz ettirmek (göstermek) isteyen Kübizm bir moda haline geldi. En geniş telakkisi ile Akademizmin hoyrat bir dirilişi haline gel Kübizm bir ifrattan diğer bir ifrata düştüğünü görerek işi dekoratif resme dökmek mecburiyetinde kaldı. ... Fakat dekoratif resmin başlı başına bir tablo olması tek gözlü bir insanı hatırlatıyor, tablonun yalnız dekoratif olması daima bir eksiklik hissi veriyordu. Buna uzun müddet tahammül edilemezdi. ... Ya klâsik resmin, tablonun öldüğüne inanmak, yahut klâsik resimle dek ratif resmin bir sentezini aramak. ... Genç ressamlarımız yir n. yıldır bu çileyi doldurdular ve çilenin bitmek üzere olduğunu gösterdiler. D Grubu Müstakillerden ekseriyet itibariyle ayıran farika kabiliyet farkında değil, istenen senteze yaklaşmak farkında toplanıyor zannederim".[370]

Eski sanat yeni sanat tartışması karikatürlere de konu olur. Örneğin Cemal Nadir, elinde modern sanatı temsil eden bir portreyi taşıyan ressam ile arkadaşını betimlediği karikatürünün alt yazısında şu ifadeleri kullanır:

"-Nasıl ettin de bu portreyi satabildin?

-Gayet basit: Altında bir kadın portresi yazılıydı, onu sildim yerine Erzincan zelzelesi yazdım".[371]

Karikatürlerde işlenen bir diğer husus da resim sanatından halkın olduğu kadar eleştirmenlerin de bir şey anlamadığıdır. Bir sergide gözü bağlı bir kişinin elinden tutularak gezdirilmesini betimleyen karikatürde,

"Yahu bu zavallı körü resim sergisine ne diye getirmişler?

-Aaa... Tanımıyor musun birader, o meşhur resim münekkitlerinden"[372] denilerek eleştirmenlere; bir ressam ve seyirciyi betimleyen karikatürde yer alan,

"Ressam- Sanatımızı nasıl buldunuz?

Seyirci- Henüz bulamadım, arıyorum"[373] ifadeleri ise halka gönderme yaparak, her iki kesimin de resim sanatından anlamadığı vurgulanır. Abidin Dino ise, Picasso'nun "resmin önündeki insanlar yosun tutmuş bir teknenin yalnız yosunlarını görüyorlar, tekne bu yosunların altındadır"[374] ifadelerinden hareketle, yeni sanatın anlaşılmazlığının yüzeysel seyirciler bağlamında olduğunu vurgular.

Eski-yeni sanat tartışmaları yapıtın formu üzerine odaklanırken millî sanat özgünleşmeye yönelir. Özgünleşme, millî öze dönme olarak algılanır ve Türkiye'ye özgü olan bir sanatın ortaya konulmasını gündeme gelir.

4.1.4. Millî Sanat

Türkiye'de özgün bir sanatın henüz oluşamadığı fikri Galatasaray Sergileri'ne yöneltilen eleştiriler bağlamında söz konusu olmaya başlar. Elif Naci, On Yılda Resim adlı kitabında, Yeni Resim Cemiyeti'nin 1924 yılında düzenlediği ilk sergisindeki başarısından sonra, eski nesil ressamların gayrete geldiğini ve aynı yıl açılan Galatasaray Sergisi'nde millî mevzulara biraz daha rağbet ettiklerini belirtir. Ancak 1925 yılında açılan Yedinci Galatasaray Sergisi içeriği açısından ağır eleştirilere uğrar. Elif Naci'ye göre eleştirilerin en çarpıcısı felsefe doktoru Her Buh'un sergilenen eserlerde 'Türke mahsus hususiyetin' bulunmadığına dair yazısıdır. Her Buh'a göre, "ressamda aradığım orijinalite ressamın şahsına makur kalmamalıdır. Temsil ettiği milletin orijinalitesinin ifadesi olmalıdır. Teknik lisanı sanattır. Ressamın hususiyeti ve asliyeti o kadar bariz olmalı ki o eseri sanaate dünyanın öbür ucunda da tesadüf edilse müessirinin (eser sahibi) bir Türk olduğu anlaşılabilmelidir. Bu asliyet, mahallî çeşme veya kubbe resimlerini yapmış olmakla temayüz (yükselme) ettirilemez. Zira mahallî şekilleri bir yabancı ressam da yapabilir. ... Bir kademe daha yukarı çıkarsak enteresan levhalara tesadüf ederiz. Bu levhaların musavvirleri (tasvir eden) teknikte birer

üstattırlar. Fakat çoğunda ressam o koca levhanın bir köşeciğinde olsun ruhunu -sikkede kullanılan bir tabir ile diyelim ki- darbetmemiş. Bakınız büyük kıta ile bir muhabere levhası var. Şu çocuğa meme veren loğusa kadına, şu küçük kıtada çinileri renkleriyle gösteren cami içerisine bakınız! Bir misal olarak saydığım ve hoşuma gitmedikleri için musavvirlerinin (tasvir edenler) ismini öğrenmediğim bu levhalar merkezî bir kompozisyon fikrinden mahrumdurlar. ... Serginin zikre şayan levhalarını yapmış ressamlar Avrupa'da yetişmiş ressamlardır. Yani Avrupa'da bulunmuş, tahsil etmiş veyahut Avrupa ekolünden isteyerek veya istemeyerek müteessir olmuşlardır. Bu ressamlar Avrupa'da maalesef yalnız resim tahsil etmemişler, Türk motiflerini Avrupalı gözüyle görmeği de öğrenmişler".[375]

Türk ressamlarının resimlerinde Türke has özellikler görmek isteyen Her Buh'un Cumhuriyet gazetesinde yayımlanan bu makalesi yankılar uyandırır. Makaleye tepki gösterenlerden Nazmi Ziya, doğuştan Türk olan ressamların anlamadığı iddia edilen Türk ruhunu ve hissini üç buçuk gün zarfında bir yabancının nasıl anladığını bir türlü çözemediğini belirtir. Elif Naci, Her Buh'a gösterilen tepkinin nedenini ise şöyle yorumlar: "Avrupalı hocalardan tesir alarak memlekete dönen ve henüz sanatının istiklâline sahip olamayan ressamlarımızın bu meselede bu kadar sinirlenmelerine sebep olan şey herhalde sanırım ki bu hakikatin belki bir ecnebi ağzından işitilmiş olmasıydı. Yoksa bu hakikati hepimiz muhtelif vesilelerle söylemiş değil miyiz?".[376]

Özgün olmadıkları için eleştirilen 1914 Kuşağı sanatçıları, ülkeye taşıdıkları İzlenimci estetik ile, çoğunlukla İstanbul'la sınırlı kalan bir yöreselliği tuvallerine yansıtmışlardır. Türk halkının, Ulusal Kurtuluş Savaşı'nın kazanılmasında ve yeni devletin kurulmasında gösterdiği çabalar bağlamında Türk resim sanatına yansımasıyla, İstanbul'la sınırlı kalan yöreselliğin dışına çıkıldığı gözlemlense de, ülke insanının çevresi ve yaşamıyla ve tüm gerçekliği ile ele alınması millî sanat söylemiyle söz konusu olur ve millî sanat millî öze dönme ile özdeşleştirilir.

Resim sanatındaki yenilik çabalarına millî özden uzaklaşn gözüyle bakanlar için, yapılması gereken Batı'nın sanat akımlı rının etkisinden kurtulmaktır. Her türlü özentiden vazgeçilerek millî benliğe dönülmelidir. Millî benliğe dönüş, ancak içtenlikle gerçekleştirilirse diğer bir deyişle sanatçı millî benlik ile özdeşleşirse özgün yapıtlar ortaya çıkacaktır. Behçet Kemal Çağlar'ın ifadesiyle, "sanatımızda kendimize dönüş şiriyetinin (şairanelik) bütün samimiyeti ile belirmesini, bu da kâfi değil, nazariyede kalmayıp eserlere tahakkuk etmesini bekliyoruz".[377] Behçet Kemal Çağlar'a göre, millî sanatın oluşumu için, Türk halkını yaşamıyla, düşüncesiyle duygusuyla, gelenek ve görenekleriyle yakından tanıyan ve Türk halkının özünü eserlerine yansıtacak olan sanatçılara ihtiyaç vardır.

Behçet Kemal Çağlar'a göre, millî sanat bir içerik problemidir. Nurullah Berk ise uzun yıllar Batı estetiği etkisinde olan resim sanatımızın özgünlüğe kavuşmasının bir türlü çözülemeyen bir sorun olduğunu ve yerel konuların işlenmesiyle soruna çözüm getirilemeyeceği kanısındadır. "Bir sanatın ulusallığı, yani belli bir ülke, bir toplumun, bir uygarlığın ürünü oluşu, seçilen konularda değil, o konuları dile getiren teknik özelliklerde, hele harcanmış bir deyimle dünya görüşündedir. Konu denilen bahanenin kişisellik bakımından gücü yok gibidir. On dokuzuncu yüzyılda Avrupalı ressamların doğudan seçtikleri konular onları doğulu yapmamış, olsa olsa kendi uygarlıklarına yabancı bir hava getirebilmişti. On sekizinci yüzyıl 'Boğaziçi Ressamları'nın yapıtları onları Türkleştirmemişti"[378] diyen Nurullah Berk'e göre millî sanatın yaratılması için, kaynak olarak geleneksel sanatlarımız benimsenmeli ve onların özellikleri evrensel değerlerle kaynaştırılmalıdır.

Nurullah Berk, Türk resim sanatının gelişimine bakıldığında millî konuların giderek önemini yitirdiğini ise şöyle dile getirir:

"Millî mevzuun, garb tekniğiyle çalışan ilk ressamlarımızdan en son sanatkârlarımıza kadar ehemmiyetsiz denecek bir rol oynadığını görüyoruz. Hatta garib hadise, zaman geçtikçe, resim

kök saldıkça mahalli mevzu ve renk gitgide seyrelmiş ve plastik sanatımız anonimliğe girmiştir. ...

Çallı İbrahim nesli, garb ve garb sanatı ile, kendisinden evvel gelenlerden çok fazla meşgul olmuştur. Empresyonist görüşün revaçta bulunduğu zamanlarda Avrupa'da çalışmış olan orta devre ressamlarımızda, parlak renklerle tablolar yapmaktan başka bir endişe sezilmiyor. Türk paletine şeffaf, güneşli renkler getirmiş olmak gibi büyük bir yeniliği kâfi bulan Çallı İbrahim ve arkadaşları, bu inkılâplarına, bir de millîlik katmak istemediler. Onların memlekete sokmuş oldukları yeni görüş, sanatımızın müstakbel inkişafı için mühim bir temel taşı idi. ...

1928-30 arasında sanat faaliyetlerine giren bizim nesil ... lokal mevzulardan büsbütün ayrıldı. Plastik sanatların birbirine zıd, fakat birbirinden derin ve meraklı meseleler, görüşlerle çalkalandığı bir devrede Avrupa stajını yapmış genç sanatçılar çizginin, rengin, şeklin, terkibin sırlarını keşfetmeğe dalarak, mahallilikle alakalarını büsbütün kestiler".[379]

Sanat eserinin mevzu ile millî olamayacağını düşünen Nurullah Berk'e göre, "millîlik hissedilişte, idrakte, teknikte, bir kelime ile stildedir" ve "millî sanat yapmak her şeyden evvel öz sanat yapmaya bağlıdır. ... Öz sanat -yani her türlü mevzudan sıyrılarak sırf plastik kıymetlere ehemmiyet veren sanat- ayrı, millî sanat da ayrı değildir. Bir sanat öz oldukça millîleşir, mücerred kıymetlere inandıkça kendisini, yani mahalliğini bulur. Demek ki bir tabloda şalvar ve potur, köy evi, kağnı ve öküz arayanlar plastik kıymetlerden anlamayanlar, zevk almayanlar" dır.[380]

Nurullah Berk'in mevzudan ziyade plastik kıymetlerle oluşturulacağına inandığı millî sanat fikrinin gündeme gelmesini, Ahmet Muhip Dranas, millî bir sanata sahip olmanın, bir insan topluluğunun millet niteliğinde değer kazanması için şart olduğu anlayışının giderek güçlenmesine ve etkisi altında kalınan Batı uygarlığının II. Dünya Savaşı'ndaki çöküşüne bağlar. Ah-

met Muhip Dranas'ın ifadesiyle, "fikir ve sanat alanında millî benliğimizi tehlikelere düşürecek kadar tutkunluğuna uğradığımız garp medeniyetinin böyle birdenbire ve dehşetle çöküşü ve öksesine yapıştığımız bir takım değerlerin umulmaz yıkıntıları, zaten, gerçek yolumuzu aramakta bulunduğumuz bir sırada bizde büyük bir sarsıntı yaptı. İhtilâlimizin ve kalkınmamızın hızıyla, sarhoşluğa benzer bir hal içinde, yadırgamaya ve hatta unutmayadek vardığımız bir mazi ve eserleri bu sarsıntı neticesinde, sulardan yükselen bir sihir beldesi gibi muhteşem, zengin, şahsiyetli ve ağırbaşlı karşımızda aydınlanıverdi. Şimdi yeni Türk medeniyetini bu eski Türk medeniyetinde aramak sevgisindeyiz, yeni sanatımızı eski sanatlarımızın temelleri üstünde yükseltmeği düşünüyoruz".[381]

Millî sanat fikrinin ortaya atılmasını Batı medeniyetinin çöküşüyle irtibatlandıran Ahmet Muhip Dranas, millî sanatı tarif etmenin ise kolay olmadığını ve hatta buna gerek olmadığını da ileri sürerek, millî sanat fikrinin sanatçı için bir ilham ve kültür sorunu olduğunu belirtir: " Millî sanat fikrini bir tarif içine almak kolay değildir. Hatta tarife de pek lüzum yoktur. Bu fikrin demagojiye pek müsait olan araştırmalarında hassas olmak icap eder. Bizce millî sanat fikri, sanatkâr için bir ilham ve kültür meselesidir. Kendimize dönmenin, orijinal ve öz olmanın ne demek olduğunu düşünmekle beraber, çalışmak ve araştırmak, gene çalışmak ve araştırmak".[382] Türk sanatçısı halkı benliğinde hissetmeli ve eserine yansıtmalıdır. Ancak bu hissediş, "gayrı millet-lere ve medeniyetlere ve onların sanat verilerine kapılarımızı ve gönüllerimizi kapamak yoluna bizi götürmez, fakat yabancıların ihraç maddelerini sıkı bir elekten ve gümrükten geçirmeği bize ödev ve âdet ettirir".[383]

Ahmet Muhip Dranas millî sanatın, millî özü yansıtacak sanatçıların üretimiyle yaratılabileceği kanısındadır. Oysa sanatçılar Burhan Asaf'a göre, konularını seçerken, eserini satın alabilecek kesimi göz önünde bulundurmaktadır. İçtimai sipariş olarak adlandırdığı bu olgu, içerik açısından Türk resminin kısır ol-

masını neden olmuştur. 1933 yılında Ankara Halkevi'nde açılan sergide yer alan eserleri, içtimai siparişin örnekleri olarak değerlendiren Burhan Asaf, özellikle çok sayıda Kurbağalıdere manzarası yapılmasının nedenini şöyle açıklar: "Sergide bir alay Kurbağalıdere tablosu var. ... Niçin? Çünkü Kurbağalıdere'yi tanıyanlar vardır. Sevenler de vardır. Belki onlara satabilirim diye sanatta içtimai sipariş denilen kaideye uymuştur. Yalnız, içtimai siparişin bu ne acıklı bir numunesi".[384]

Aynı ilkenin sergide yer alan natürmort ve portrelerde de geçerli olduğunu vurgulayan Burhan Asaf, sanatın bir memleket sanatı, bir inkılâp sanatı olması için sanatçıların, içtimai siparişi veren en büyük gücün Türk inkılâbı olması gerçeğini idrak etmeleri gerektiğini ileri sürer. Sanatçı toplumun belirli bir kesiminden gelen taleplere uygun hareket etmek istediğinden, hayatın tamamen dışında kalmıştır. "Bu görüş ve telakkilerinde ısrar ettiği müddetçe, kendisi için yapılacak bir şey"[385] yoktur. Sanatçı eserini satın alacak kesime değil, tüm topluma yönelirse tarih, inkılâp ve ülke konuları resim sanatımıza girecektir. Burhan Asaf'ın ifadesiyle, "öyle ummak isteriz ki, yeni sergilerimizin mevzularını, ... ölü nesneler değil, Türk cemiyetinin diri davaları ve diri manzaraları teşkil edecektir".[386] Türk inkılâbından esinlenecek olan sanatçı millî sanatı oluşturacaktır.

Sanatçının muhiti ile bağlı olduğunu ancak milliyetçilik akımının kuvvetlendiği bu devirde, muhitinin tesiri altında özgün eserler vermesinin olası olmadığını ileri süren Malik Aksel'e göre, millî eserler milletin karakterini ve özelliklerini yansıtır. Beynelmilel sanatta ise içerikten ziyade form önemlidir. Malik Aksel'e göre, ne yalnız içerik ne de yalnız form sanat için yeterlidir, önemli olan içeriğin ve formun birbirine uygun ve ahenkli olmasıdır. Bu nedenle sanatçı, beynelmilel sanat ölçüsünün değerlerini, diğer bir deyişle form anlayışını eserine almalı ve aynı zamanda kendi millî özelliklerini de yansıtmalıdır. Malik Aksel'in ifadesiyle, "Türk sanatkârı kendini taklitten kurtarıp, millî hususiyetlerimizi kuvvetle tebaruz ettiren hakiki sanat eserleri ya-

rattığı gün, beynelmilel bir değer olma yoluna girmiş olacaktır".[387]

Uzun bir geçmişi olmayan plastik sanatlarımızın Batı akımlarının paralelinde yürümesi zorunda kalmasını normal karşılayan Arif Kaptan, etkilenmenin taklide, sahteciliğe sapmadığı takdirde, özgün bir sanat yaratılmasına engel teşkil etmediğini ileri ürer. Ancak millî bir karakter oluşturabilmek için, etkisinde kalınan akım veya sanatçının derinden incelenmesi gerekir. Derin incelemenin, özgün yapıt ortaya koymaya engel olmadığını Arif Kaptan, ustasının yolunu ve tekniğini benimseyip de ayrı kişiliklere sahip olan ressamların eserlerini örnek vererek savunur.[388] Yahya Kemal de sanatçıların millî kültürü oluştururken normal olarak taklit döneminden geçtiklerini belirterek, bir zamanlar Acem kültürü taklit edilerek orijinal bir sanat yaratıldığını, şimdi ise batı kültürü karşısında benzer durumda olduğumuzu ifade eder.

"Biz istedik ki şair, ressam, mütefekkir, hakkak, nakkaş hepsi milletin yaptığı Türk güzelliği ve ikliminden yapsınlar. 7-8 yüz senelik bir hak var. Bizim vatanda bundan mülhem olsunlar (ilham alsınlar) bu güzellikleri mas edip kendileri de bir şey yapsınlar"[389] diyen Yahya Kemal'e göre millî sanat millî değerlerin sentezinden doğacaktır. Şiir gibi resmi de vatan, milliyet, tarih gibi millî unsurlarla et-tırnak gibi ayrılmaz bir bütün olarak gören Yahya Kemal, resim geleneğimiz olmadığı için, mazinin de müphem kaldığını Hayal Beste'de şöyle dile getirir:

"Şiire aksettirebilseydin eğer dinlerdin
Yüz fetih şiiri, okundukça çelik tellerden.
Resme aksettirebilseydin eğer, ömrünce
Ebedi cedleri karşında görürdün, canlı
Gönlüm isterdi ki mâzini dirilten sanat
Sana tarihini her lâhza hayâl ettirsin".[390]

Resim geleneğimiz olmadığı için millî tarihimizi doğru dürüst bilmediğimiz görüşünde olan Yahya Kemal'e göre sanat millî kimliğe sahip olmalı, ülkeyi vatanı yansıtmalıdır. Bunu gerçekleştirecek olan ise düzeyli sanatçılardır.

Millî ve özgün sanat oluşturmanın sanatçılara düşen bir misyon olduğunu belirten Sabahattin Eyüboğlu, Paris'te duvar halıları ile ilgili bir konferanstan etkilenerek, Türk sanatçılarının da kilimi, halıyı, çiniyi günün şartlarına ve zevkine göre yeniden yaşatmaya çalışmaları gerektiğini ileri sürer. İlgili konferansta, ressamları halı işçilerine, halı işçilerini de ressamlara yaklaştırmanın çok gerekli bir etkinlik olduğunun vurgulandığını belirten Sabahattin Eyüboğlu, Picasso, Matisse gibi gözde ressamların imzalarını taşıyan halıların Paris'te revaçta olduğunu ve resim galerilerine halılar asılmaya başladığını belirtir. Benzer girişimin Türk sanatçılar tarafından da yapılmasını temenni eden Sabahattin Eyüboğlu, bu yolla özgün bir sanat yaratabileceğini ve sesimizi dünyaya duyurabileceğimizi şöyle dile getirir: "Ne olur, bizim ressamlarımız da gittikçe azalacak olan zengin müşteriler bekleyecek yerde, kendi kendini yaşatacak olan bu gibi işlere girişseler. Meselâ bir ekip kilimi, bir ekip Kütahya çinisini bugünün şartlarına ve zevkine göre yeniden yaşatmağa çalışsa. ... Süsleyici sanatlarda bizim o kadar imkânlarımız var ki, bu yoldan dünyayı fethedebileceğimize inanıyorum".[391]

Sabahattin Eyüboğlu, millî sanatın geleneksel el sanatlarımızın günün zevkine göre yeniden yorumu ile oluşacağı görüşünü taşırken, Hilmi Ziya Ülken, toplumsal sorunları dile getiren sanatçıların varlığını millî sanat için gerekli görür. Hilmi Ziya Ülken, "millî olmak 'ben millîyim' diye bağırmak değil, fakat kendilerin olan meseleleri içinden duyarak onları dünyaya aksettirmektir" diyerek, millî sanatkârın "demagogların iftiralarına göğüs gererek en mevsuk (inanılır) ve yaşanmış tecrübelerini (hiçbir tasannu (yapmacık) ve sahtekârlık katmaksızın) ilân etmeden" çekinmeyen sanatçılar olduğunu belirtir.[392] Hilmi Ziya Ülken'e göre, "hakiki artist ruhunun kapılarını bütün tesirlere açık bulundurandır. Eğer onun kendi meseleleri ve mevsuk (inanılır) (authentique) duyguları varsa, bu tesirler onda kaynayarak yeni bir eser olacaktır. Meseleleri ve mevsuk (inanılır) yaşanmış tecrübeleri olmayan artist kimseye benzememek için ruhunun

kapılarını kapadıkça havasızlıktan boğulacaktır. Biz bu benzeyişleri sevinçle kaydetmeliyiz. Henüz yabancı olan tavırları, henüz yerini bulmamış çehreleri kontrol etmeliyiz. Büyük şehrin buhranı ve dertlerinden yavaş yavaş bozkırlara doğru açılmalıyız".[393]

Cahit Sıtkı Tarancı, millî sanat tartışmalarına değişik bir bakış açısı getirerek, sanatın başlı başına bir dava olduğunu, ülke sorunlarını ifade etme kaygısı ile değil, yalnızca sanat eseri ortaya koymak amacıyla hareket edilirse, gerçek bir sanat eserinden söz edilebileceğini şöyle dile getirir:

"Bugün de ille her sanat eserinde sosyal bir meselenin ortaya atılmasını şart koşan bir moda-cereyan karşısındayız. Deniliyor ki: sanat, cemiyetin, sosyal bir davanın emrinde olmalıdır. Bunu diyenler, sanatın başlı başına bir dava olduğunu unutuyorlar: unuttukları için de yarın büyük bir hüsrana uğrayacaklardır. Zannediyorlar ki sanat gaye edinildiği zaman, şair cemiyette mevcut olmayan duyguları, hasretleri, istekleri terennüm (söyleme) eder. Oysa ki sanat esasen sosyal bir hadisedir, balığın deniz yaratığı olması gibi.

Günümüzün sanatkârı da her zamanın sanatkârı gibi tabiatla, içinde yaşadığı muhit, şartlar ve saire bakımından elbette ki bu cemiyetten sesler verecektir; ama şiirini, hikayesini, romanını ille bu cemiyetten sesler vereceğim, sesimin perdesini yükselteceğim kaygısıyla değil, şiir, hikaye, roman yazmak kaygısı ile ve dolayısıyla keyfi ile yazdığı zaman eseri gerçek bir sanat eserinin vasıflarını taşıyabilir. Sanatkârına göre o zaman bir apartman hayatı gibi, bir fabrika, bir köy, bir daire hayatı da sanat eserinde güzellik binasına harç olabildiği nisbette girer. Bütün mesele, sanatkârı, yaratma sancısıyla başbaşa bırakmak ona sanatı soysuzlaştıracak tazyiklerde bulunmamaktır".[394]

Millî sanat ve yeni sanat tartışmaları sanat ortamına hareketlilik kazandırırken, sanatçılar belirledikleri ilkeler doğrultusunda bir araya gelerek gruplaşmaya başlarlar.

4.2.Sanatçı Gruplaşmaları

4.2.1.Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği (1929-1942)

Cumhuriyet döneminde kurulan ilk sanatçı birliği olan Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği, Refik Epikman, Cevat Dereli, Şeref Akdik, Mahmut Cûda, Nurullah Berk, Hale Asaf, Ali Avni Çelebi, Zeki Kocamemi, Muhittin Sebati, Ratip Aşir Acudoğlu ve Fahrettin Arkunlar tarafından İstanbul'da 15 Nisan 1929'da kurulur. Adını Fransa'dakı La Societé des Artistes Indépendans'dan (Bağımsız Sanatçılar Birliği) alan ve resmî kuruluşunu 15 Temmuz 1929'da gerçekleştiren birliğin, aynı tarihli nizamnamesinde amacı şu şekilde tespit edilmiştir: "M.R.H.B., resim ve heykel sanatlarının memleketimizde henüz inkişaf etmekte olduğunu nazarı itibare alarak, bu sanatların terakkisi için sağlam esasların ve emin temelin mevcudiyetini elzem addeder ve san'atın kendine has temiz ve yüksek serbestisi ile çalışarak hizmeti de gaye bilir (madde 2)".[395]

İlgili nizamname uyarınca hazırlanan çalışma programında ise şu ilkeler yer alır:

"1:Maddi istiklâlin temini

A-Memlekette san'atı inkişaf ettirmek vazifesini haiz olan Maarif Vekâletini ikaz ve san'atkârları muvafık işlerde istihdam ile serbest bir surette çalışmalarını temin etmek.

B-Türkiye dahilinde Hükümetin veya müesseselerin heykel, resim ve tezyinata ait siparişlerini cemiyet namına almak için mücadele etmek.

C-Teşhir edilen eserleri satmak için ticari teşebbüsler yapmak.

2: San'atkârlara muhit temini

A-Şahsî teşebbüsler veya Maarif vasıtasıyla âzanın İstanbul'da kalmalarını temin etmek.

B-Cemiyete bir bina bulmak, san'atkârlara hususî bir mahfil temin etmek kütüphane tesis etmek. Teavün (yardımlaşma) ve hasta sandığı tesis etmek.

C-Cemiyetin varidatını tezyid (artırma) için balolar, müsamereler vermek.

3: Haricin Tenviri (aydınlandırma)

A-İstanbul'da ve Ankara'da galeri ve müzeler inşa ettirmek. Resim ve heykel atelyeleri açmak, neşriyat yapmak, konferanslar vermek.

B-Büyük Vilâyetlerde sergiler açmak.

C-Memleket haricinde sergiler açmak ve ecnebi san'atkârlarını memlekette sergi açmak için davet etmek".[396]

Bireysel imkânlarla veya devletin sağladığı olanaklarla Paris ve Münih'te sanat eğitimlerini pekiştiren Müstakiller, belirledikleri programları doğrultusunda, Cumhuriyet ilkelerine koşut olarak idealist atılımları ile dikkati çekmiş, resim sanatının yaygınlaştırılması bağlamında İstanbul dışında bir çok kentte sergiler düzenlemiş, yaptıkları yayınlarla da halkı bilgilendirme misyonunu yüklenmişlerdir. Değişen, kalkınan ve modernleşen Türkiye'yi ele aldıkları yapıtlarında, I.Dünya Savaşı sonrası Batı form anlayışları, diğer bir deyişle, Alman Dışavurumculuğu, geç kübist etkiler ve konstrüksiyon eğilimleri hakimdir. Konstrüktif desen anlayışına verilen önem, yapıtlarda geometrik kurguyu birinci plana taşırken, nesne ve figürlerin hacimsel değerlerini öne çıkartır.[397] Form anlayışları ile Müstakiller'in, 1914 Kuşağı'nın İzlenimciliğine tepki gösterdiklerini Nurullah Berk şu şekilde dile getirir: "Bu yüzyılın başında, Kübistler, Konstrüktivist-inşacılar, İzlenimciliğin o yumuşak, buğulu havasına karşı gelerek sert, kesin bir geometrikleşmenin yardımıyla çizgi yapısını ön plana almışlardı. Hoffman, André Lhote, Gromaire gibi yapıcı ressamların atölyelerinde çalışmış olan gençler, -ki Tollu, Çelebi ve Kocamemi bunların arasındaydı- yapıcı kaygıyı memleketimizi getirmekle Çallı kuşağının İzlenimciliğine bir tepki yaratmış oluyorlardı. Müstakiller'in ... başlıca karakterini bu tepkide aramak ve Türkiye'de açılan modern dönemin anlamını onda aramak gerekir".[398]

Resim sanatında Müstakiller ile başlayan modernleşme sürecini hızlandıran grup ise, Müstakiller'den ayrılan bazı sanatçılarla birlikte kurulan D Grubu'dur.

4.2.2.D Grubu (1933-1951)

İstanbul'da, Zeki Faik İzer'in Cihangir'deki evinde, Eylül 1933'te, Zeki Faik İzer, Nurullah Berk, Elif Naci, Cemal Tollu, Abidin Dino ve Zühtü Müritoğlu tarafından oluşturulan D Grubu, Müstakiller'den farklı olarak dernek statüsünde kurulmamıştır. Daha sonra aralarına Bedri Rahmi Eyüboğlu, Turgut Zaim, Eşref Üren, Eren Eyüboğlu, Arif Kaptan, Salih Urallı, Hakkı Anlı ve Sabri Berkel gibi ressamları da alan D Grubu, üye sayısını artırır.

Nurullah Berk'in önermesi üzerine Türkiye'deki dördüncü ressam grubu[399] olmaları nedeniyle, Latin alfabesinin dördüncü harfi olan 'd'yi grup adları olarak seçen D Grubu, Akademizmi, Natüralizmi ve İzlenimciliği dışlayarak, resim sanatında geç Kübizmin form anlayışını uygulayarak, modern eğilimleri tanıtmayı amaçlamışlardır.[400] Kübizmi salt biçim dili olarak ele alan grup, Batı'daki Kübizmden farklı olarak, dış dünya nesnesine karşın sanatçıya özgü bir nesne oluşturma eğilimini göstermez. Kübizmin kavramsal yanı yapıtlara yansımadığı gibi, akım yalnızca teknik sorun olarak ele alınmıştır.[401]

Müstakiller'den, belli bir estetik anlayışı etrafında toplanmış olmaları açısından ayrılan ve gerçek 'yaşayan sanat'ı memlekete yaymak amacıyla hareket gelen D Grubu üyelerinin bir araya gelme nedenlerini Nurullah Berk şu şekilde açıklar:

"Beş ressam ve heykeltraş her şeyden evvel arkadaştırlar. Ama büyük "A" ile arkadaş. Kıskançlıktan, iki yüzlülükten, samimiyetsizlikten ari bir arkadaşlık, Sonra çalışkandırlar. San'atı severler ve San'at yapmak için yaşarlar. San'at onlar için ne ticaret, ne ikbal (isteme) mevkii, ne dalavere ocağıdır. Daha sonra vatanperverdirler. San'atlarının memlekete yaramasını isterler.

Ve nihayet cesurdurlar. Bugünün adamı oldukları için dünün fikirleri ile yaşamazlar. ...

Bu adamlar, biz en iyi san'at yaparız demiyorlar. Ne varsa bizde var demiyorlar. İhtimal ki memlekette onlardan çok daha kuvvetli resim yapan ve heykel kuran sanat dahileri var. Bunu bilen "D" grubu küçük dünyaları ben yarattım demez. Eğer tonunda biraz küstahlık varsa, bu sanat imanının kuvvetidir. Yoksa "d" grubunda dahî yoktur.

San'at için san'at = "D" grubu.

O, çığır açmayacak. Fakat san'atı resmiyetten, nizamnamelerden, maddelerden, dalaverelerden, cehaletten, eblehlikten kurtaracak. O san'atın kalp işi, dimağ işi, kültür işi olduğunu göstermiye çalışacak".[402]

Yeni sanatı temel alan grup, resim sanatımızın konu ile Batı sanatına yaklaşamayacağı düşüncesiyle, tekniği ön plana çıkartır, resim konudan çok bir teknik, bir form sorunudur. 1939'dan sonra başlayan klasiğe dönüş eğilimleri ise, eski sanatın örneklerinden taklide düşmeden yararlanma ve özgün olabilmek için Türkiye'ye ait güzelliklerin Türk sanatçısı gözüyle yakalama isteminden kaynaklanır. 'Yerel bir hava yaratma, halk sanatları ve Anadolu kültüründen yararlanma' bu istemin bir sonucu olarak gündeme gelir. Kübist görüntüden giderek uzaklaşan D Grubu, eski-yeni bireşiminden özgün bir anlayışa ulaştıkları düşüncesiyle, kendilerini Doğu ile Batı'yı bağdaştıran sanatçılar olarak görür. Türk resminin kendi geleneklerinden yararlanmak suretiyle ulusal özellikler taşımasını ve aynı zamanda da evrensel niteliklere sahip olmasını savunan[403] D Grubu'na karşı çıkan ise Yeniler Grubu'dur.

4.2.3. Yeniler Grubu: Liman Ressamları (1941-1951)

Nazmi Ziya, İbrahim Çallı, Feyhaman Duran ve Hikmet Onat atölyelerinde yetişip, 1940'ta Akademi'nin yüksek resim bölümünde Léopold Lévy'nin de öğrencisi olan Yeniler Grubu,

Nuri İyem, Kemal Sönmezler, Agop Arad, Ferruh Başağa, Avni Arbaş, Turgut Atalay, Mümtaz Yener, Faruk Morel, Yusuf Karaçay, Selim Turan ve Abidin Dino gibi sanatçıları bir araya toplar. İlk sergilerini 10 Mayıs 1941'de Matbuat Umum Müdürlüğü'nde "Liman Şehri İstanbul" adıyla açtıkları için, Liman Ressamları olarak da anılan grup, toplum gerçeklerinin yapıtlara yansıması düşüncesiyle hareket ettiklerinden, sanatta içeriğe önem verirler. Toplumsal gerçekçi içeriği savunan grubun kuruluş amacı, resmi, Batı sanat akımlarının etkisinden kurtarmak ve toplumsal sorunlara görsel dil ile eğilmektir. Resmi, Batı sanat akımlarının etkisinden kurtarma tamamen Batı'dan kopma şeklinde yorumlanmamış, toplumsal içerikli konular işlenirken yöntem ve teknik açısından Batı ile olan bağ sürdürülmüştür.

Yeniler Grubu'nu toplumsal konulara eğilmesi açısından destekleyen Hilmi Ziya Ülken, grubun millî sanatın can damarına parmak bastıklarını ileri sürer. Hilmi Ziya Ülken'in ifadesiyle,

"Asıl resim, cemiyet içinden, onun hakikati ve imanından fışkıran bu canlı sanat dalı garbın ve şarkın bütün ananelerinden istifade ederek nihayet kendi dünyasını bulmuş ve onun bayrağını taşımaya başlamıştır...

Bugün Türk ressamları nihayet bu istikameti sezmiş görünüyor. Halkevlerinde ve Basım kurumlarında eserleri haklı olarak teşhir edilen bu genç istidatlar millî resmin can damarına parmaklarını basmışlardır. ... İstanbul'un içyüzünü yaşıyan, kafile kafile köylere giden bu genç ressamlardan hakikî eserler beklemenin zamanıdır. ...

Her şeyden evvel bu hamlenin ciddiliğini, samimiliğini alkışlamalıyız. Henüz onlardan kendi nevilerinde mükemmel eser beklemek zamanından uzağız. Fakat en büyük değerleri sahtelikten, tasannudan (yapmacık) ve ekol hastalığından kurtulmak için yaptıkları cehittedir (aşırı çalışkan olma). Selim'in, Turgut'un, Nuri İyem'in, Kemal'in, Avni'nin, Fethi'nin, Mümtaz

Yener'in, Haşmet'in denemeleri vâidlerle doludur. Resimleri karanlık dekor içinde az ışıklı olmasına rağmen bize aydınlık bir ufuk gösteriyor".[404]

Nuri İyem, Yeniler Grubu ile ilgili olarak, Hilmi Ziya Ülken'in yanı sıra Mustafa Şekip Tunç, Ahmet Hamdi Tanpınar gibi aydınların yaptığı yorumları şu şekilde değerlendirir: "Bizim çıkışımızda bir bölük insan, (bunlar hakikaten kalbur üstü aydınlardır. Mesela Mustafa Şekip Tunç, Hilmi Ziya Ülken, keza Ahmet Hamdi Tanpınar, ...vs.) 'şu anda bu gençlerin yaptıkları resim, Türkiye'de bugüne kadar böyle bir grup olarak ve aynı düşünce etrafında yapılmamış bir resimdir, toplumsal-gerçekçi resimdir ve uygar Cumhuriyet'le idare edilen bir memlekette bunun eksikliğini duyuyorduk hep' dediler. Çünkü Çallı kuşağı bu meseleyle hiç ilgili değildi. Diğerleri de öyledir. Nurullah Berk'ler, Cemal Tollu'lar hepsi öyleydi. ... Biz Cumhuriyet dönemi çocuklarıydık. Biz gerçekleri anlamakta ve nasıl resim yapmamız gerektiğine inanmakla isabetli kararlar aldık".[405]

Nurullah Berk, elli yılık resim sanatımızı değerlendirmek için kaleme aldığı yazısında, Yeniler Grubu'nun teknik açısından D Grubu çalışmalarına fazla bir şey katmadıklarını ama ulusal yerel sanat sorununu ortaya attıklarını dile getirir: "Yeniler teknikleriyle D Grubu çalışmalarına belki fazla bir şey katmıyorlardı ama iddiaları, estetik eğilimleri bakımından o yıllara kadar üstünde durulmamış bir sorunu ortaya atıyorlardı. Ulusal yerel sanat sorununu. Gerçi bu sorunu, çok daha önce, ve onu belli bir sisteme, ya da bir teoriye bağlamadan Turgut Zaim çözmeye başlamıştı ama Yeniler gibi topluca bir grubun yersel bir sanat peşinde kümelenmesi görülmemişti. Nuri İyem, Avni Arbaş, Turgut Atalay, Ferruh Başağa, Selim Turan, Agop Arad gibi genç ressamların açtıkları 'Liman' sergisinde görülen tablolar, yeni bir icra türü, daha açıkçası çağa uygun bir teknik getirmiyor, ama seçilen konularda yersel bir hava yaratmak kaygısını belirtiyorlardı".[406]

Nurullah Berk'e göre teknik bir yenilik getirmeyip, toplumsal gerçekçi içeriği ön plana çıkartan Yeniler Grubu'ndan ardından, Bedri Rahmi Eyüboğlu atölyesi öğrencilerinden on genç bir araya gelerek 10'lar Grubu'nu kurar.

4.2.4.10'lar Grubu (1947-1952)

Bedri Rahmi Eyüboğlu atölyesinde öğrencilik yıllarını sürdüren Mustafa Esirkuş, Nedim Günsur, Leyla Gamsız, Hulûsi Saptürk, Fahrünisa Sönmez, İvy Stangali, Turan Erol, Orhan Peker, Mehmet Pesen ve Fikret Otyam tarafından Mayıs 1947'de oluşturulan grup, Anadolu'nun geleneksel nakış öğelerini çağdaş Batı resminin anlatım biçimleri ile bağdaştırdığı gibi, yaşamdan seçtikleri konular, yöresel dil ve soyutlama anlayışını birleştirerek ele alma eğilimi gösterirler.

Akademi'nin lokantasında açtıkları ilk sergilerinde, lokanta kapısına sağlı sollu astıkları afişte, bir kilim nakışına ve El Greco'ya ait bir insan figürüne yer vermeleri ile dikkati çeken grup, biri Doğu sanatına diğeri Batı sanatına ait imgeyi kullanarak her iki sanata da sahip çıktıkları mesajını vermek isterler. Zira ne bütünüyle Doğu'ya ne de bütünüyle Batı'ya yönelmenin çağdaş sanat bağlamında tutarlı bir davranış olmadığı düşüncesi grup üyelerinin ortak fikirleridir.[407]

İlk sergilerinden sonra üye sayısı hızla artış gösteren grubun sahiplendiği Doğu ve Batı sanat anlayışı için hocaları Bedri Rahmi Eyüboğlu şu yorumu yapar: "Şark, tezyini sanatların rakipsiz vatanıdır. Bizim memleketimiz garplıların peintür dedikleri resim sanatından nasibini almamıştır. Fakat buna mukabil tezyini sanatların her kolunda garbın resim şaheserleri ayarında iş çıkarmıştır. Çinilerimiz, dokumacılığımız, yazılarımız, dövmeciliğimiz, oymacılığımız gibi mimarîmizin yüzünü güldüren tezyini sanatlarımızla ne kadar öğünsek yerindedir".[408]

Bedri Rahmi Eyüboğlu, 10'lar Grubu'nun Türk tezyini sanatlarını, esaslı bir Batı resmi eğitimi aldıktan sonra incelemeye

başladıklarını şöyle dile getirir: "Türk tezyini sanat dehasıyla ancak garp resminin temeli üzerinde esaslı bir şekilde durduktan sonra temasa geldiler. Tezyini sanatlarımızı âbâd (bayındır) eden, icat fikrini, biçimde, renkte, istifte son haddine ermiş, vuzuhu benimsemeğe başladılar. Bu benimsemede bir gün bir Fransız, bir İspanyol, bir Alman ressamından öteye gidecekleri ne eminim. Çünkü benimsemeye çalıştıkları vuzuh babalarının dedelerinin malıdır".[409]

Doğu ve Batı bireşimine yönelen 10'lar Grubu üyeleri, 'özgün resim' anlayışı üzerinde önemle durdukları gibi, doğrudan doğruya resmin kendisi ile ilgilenmişlerdir. Amaç doğrudan doğruya resmin kendisi olduğu için, toplum sorunlarını ele almak sanat anlayışlarının kapsamı dışında kalmıştır. Ancak, grup üyelerinden Fikret Otyam, resimle toplumsal sorunları bağdaştırmaya yöneldiği gibi, Mustafa Esirkuş, İvy Stangali, Leyla Gamsız da yöresel konulara yakınlık duymuşlardır.[410]

4.3.İçerik

Çeşitli gruplaşmaların yanı sıra bireysel çalışan sanatçıların da söz konusu olduğu sanat ortamı, kültürel değişim süreciyle bağlantılı bir içeriği ortaya çıkartır. Kültür politikası resim sanatı etkileşimi, yurt dışı eğitiminin bir uzantısı olan 'form' anlayışının yanı sıra, yapıtların içerikleri bağlamında da söz konusu olur.

4.3.1.Devrim İdeolojisi

Devrim, toplum bilincinde "yeni"nin kavranması oranında gelenekseli parçalayarak, farklı bir dünya görüşü kazandırmayı hedeflemek olarak ele anırsa, Ulusal Kurtuluş Savaşı'nda kazanılan özgürlüğün sürekli kılınabilmesi bağlamında, toplumsal hayatta köklü değişiklikler yapılması istemi, devrim ideolojisinin çerçevesini oluşturur. Siyasî platformda kazanılan özgürlüğün sürekliliğini sosyal alanda yapılacak değişimlere endeksle-

yen Kemalizm'e göre, eskiye bağlı kalarak muasır medeniyetler seviyesine ulaşma girişimleri, ileri ulusların bağımlılığı altına girme riskini taşır.[411] Bu nedenle yabancı güçlerin bağımlılığı altına düşmeyi önleyecek ve her açıdan özgür bir devlet olmayı sağlayacak köklü reformlara gereksinim duyulur. Atatürk'ün ifadesiyle,

"Millet beynelmilel umumî mücadele sahasında sebebi hayat ve sebebi kuvvet olacak iklim ve vasıtanın ancak muasır medeniyette bulunabileceğini bir hakikati sabite olarak umde (dayanacak şey) ittihaz (kabul) eylemiştir.

Velhasıl Efendiler, millet saydığım tahavvülat (değişme) ve inkılâbatın tabiî ve zarurî icabı olarak idarei umumiyesinin ve bütün kanunlarının ancak dünyevî ihtiyacattan mülhem (ilham olunmuş) ve ihtiyacın tebeddül (değişme) ve tekâmülüyle mütemadiyen tebeddül (değişme) ve tekâmül etmesi esas olan dünyevî bir zihniyeti iradeyi mabihülhayat (hayat nedeni) addeylemiştir".[412]

4.3.1.1.Devrimin Hazırlık Aşaması

Yeni ve modern Türk devletinin kurulması uyarınca köklü reformların gündeme gelmesiyle birlikte, çoğu devlet kurumlarında görevli olan sanatçıların yapıtlarını devrim ideolojisine koşut olarak ele aldıkları görülür. Bunda, modern toplumun oluşumu için gerekli olan kurumların yapılandırılması girişimlerinin sanatçılarca onaylanması kadar, devletin sanatçıya destek olması da rol oynar. Sanayi-i Nefise Müdürlüğü'nün amacının, sanatsal etkinliklerin, "ulusal ülküye uygun olarak yürütülmesi ve yayılması"[413]nı sağlamak olduğu göz önüne alınırsa, meseninin talebini dikkate alan sanatçının seçeceği içeriğin devrim ideoloji doğrultusunda belireceği açıktır. Bu bağlamda devrimin hazırlık aşaması olarak kabul edilen Ulusal Kurtuluş Savaşı ve Atatürk, Cumhuriyet'in ilk yıllarından itibaren sanatçıların ortak teması olur. Bu içeriğin seçilmesinde, sanatçıları yönlendiren

etken, devrimi başlatan olayların ve ardından gelen değişimlerin hangi koşullarda ortaya çıktığının görselleştirilmesi sorumluluğudur.

Althusser'in ifade ettiği gibi, toplumsal formasyon bireylerin önceden belirlenmiş ilişkiler içinde alacakları rolü belirler. Kültürel açıdan devletin ideolojik aygıtı olan sanat, yönetici ideolojiye öncelik vererek hareket ettiği için, her aşamasıyla devrim sanatçının gündemini doldurur. Althusser'e göre içinde sanatın da yer aldığı devletin ideolojik aygıtları üzerinde denetim uygulanmadan iktidar sürekli kılınamayacağı için,[414] yönetimsel sürekliliğin sağlanmasında sanattan da yararlanılması, sanatçıları devrim ideolojisine koşut temaları seçmeye yönlendirmiştir. Bu bağlamda devrimin hazırlık aşaması[415] olarak kabul edilen Ulusal Kurtuluş Savaşı ve Ulusal Kurtuluş Savaşı ile özdeşleştirilen Atatürk resimlere yansır.

Ulusal Kurtuluş Savaşı'nı ele alan yapıtlardan Sami Yetik'in 'Topçular' (1928) adlı eseri, siyasî özgürlük adına girişilen mücadeledeki asker-sivil birlikteliğini gözler önüne sermektedir. Hayvanlara bağlı top arabasının dar bir geçitten geçirilmesi anını işleyen yapıtta, arabanın taşınmasına yardım edenlerin büyük bir güç sarf ettikleri görülmektedir. Cephe gerisindeki sınırlı insan ve savaş malzemesine gönderme yapan Sami Yetik, Ulusal Kurtuluş Savaşı'nın bir özveri sorunu olduğu mesajını vermektedir.[416]

Benzer mesaj, Şeref Akdik'in 'Atatürk Telgraf Başında' (1934) adlı yapıtı için de söz konusudur. Gaz lambasının yarı aydınlattığı bir ortamda Atatürk'ün yüzündeki gerginlik ve endişe şartların olumsuzluğuna bir göndermedir. Halil Dikmen ise 'Türk Yunan Savaşında Mermi Taşıyan Türk Kadınları'nda (1933) cephe gerisinde kadının da sorumluluk yüklendiğini göstermektedir. Figürlere hakim olan sertlik, kararlılıkla, kasvetli gökyüzü ise maddi çaresizlik ile özdeşleşmiştir.

Zeki Kocamemi de 'Mekkare Erleri'nde (1935) cephe gerisini işlemiştir. Bilindiği gibi, mekkare Osmanlı ordusunda taşıma işlerinde kullanılan ve halktan satın veya ödünç alınan hayvanla-

ra verilen addır. Zeki Kocamemi, halktan satın (veya ödünç) alınan hayvanlarla cephane taşınmasını ele aldığı eserinde, halktan gelen maddi desteğin boyutuna işaret etmektedir.

Cephe gerisindeki sınırlı insan ve savaş malzemesinin söz konusu olduğu resimlerin yanı sıra, cepheyi işleyen resimlerde de koşulların yetersizliği vurgulanmaya çalışılmıştır. Örneğin Sami Yetik'in 'Köyü Ele Geçirme (Türk Yunan Savaşından Bir Sahne)' (1924) adlı yapıtında az sayıda askerin verdiği mücadele işlenirken, sağ tarafta yer alan yerel giysiler içindeki efe de yöre halkının verdiği desteğin bir göstergesi olarak kompozisyona dahil edilmiştir. İbrahim Çallı'nın 'Zeybekler Kurtuluş Savaşı'nda' (1933) adlı yapıtında da Ulusal Kurtuluş Savaşı'na katılmak üzere yola çıkan zeybeklerin aileleriyle vedalaşmaları ele alınmıştır.

Ulusal Kurtuluş Savaşı'nı tema alan resimlerin ortak özelliği, savaşa eleştirel açıdan yaklaşılmaması, aksine yapılan mücadelenin bir anlamda yüceltilmesidir. Yüceltme, maddi olanaksızlıkların ele alınarak kararlılığın vurgulanmasıyla ortaya konulmaktadır. Kararlılık ve direnmenin, özgürlük kaybının uyandırdığı hayat gerginliğinden kaynaklandığını ileri süren dönemin münevverleri de başarının sırrının teknolojide olmadığını savunmuşlardır. Örneğin aralarında İsmail Hakkı Baltacıoğlu, Mustafa Şekip Tunç ve Mehmet Emin Erişirgil'in de bulunduğu Dergâh dergisi yazarları, Ulusal Kurtuluş Savaşı'nda elde edilen başarının sırrını hayat mücadelesindeki hakim güç olan 'hayat hamlesi'ne bağlarlar. Bergson'un etkisinde olan bu gruba göre, zafer niceliğe karşı niteliğin, maddiyata karşı maneviyatın üstünlüğünün bir sonucudur.[117]

Devrim, toplumun varlığını tehlikeye sokan koşullara karşı girişilen bir süreç olarak ele alınırsa, bu sürecin oluşum aşamaları sanat biçimine dönüştürüldüğünde ortaya çıkan estetik ürünler genellikle gerçeğin yüceltme ile kaynaştığı bir plastik anlatım taşır. Bu bağlamda İbrahim Çallı'nın 'Mustafa Kemal ve Trikopis' (1927) adlı yapıtı, 2 Eylül 1922 gecesi Murat Dağla-

rı'nın güneybatısındaki Elmadağ eteklerinde, Türk kuvvetlerine teslim olan Yunan General Nikolaos Trikopis'i (Trikupis), Atatürk'e kılıcını teslim ederken ele alırken, yenilginin verdiği hüznü, kazanana özgü olan kararlılığı yansıtır. Trikopis ve kuvvetlerinin ezik duruşuna karşın, Atatürk ve askerlerine verilen sert ifade ve bakışlardaki hiddet, kazananı ve kaybedeniyle savaş gerçeğinin, sanatçı zihnindeki imgesinin duygusallık içinde görselleştirilmesidir.

Devrim ideolojisine koşut olarak ele alınan yapıtlarda, gerçeğin bir tür duygusallık ile karıştığı plastik anlatımdan uzaklaşma da söz konusu olabilmektedir. Örneğin Ruhi Arel'in 'Türk Ordusunun İstanbul'a Girişi' (1937) duygu ağırlıklı olmayıp, tarihsel bir anı belgelemeye yöneliktir.

Yapılan devrimden halkın kıvanç duyması, devrim ideolojisinin halk kitlelerince benimsenmesini kolaylaştıracağından, dış düşmanlara karşı girişilen savaş sonucu elde edilen ulusal zafer yüceltilmiştir. Bu bağlamda ulusal motiflerin vurgulandığı savaş konusu, sanatçılar tarafından Türkiye'ye özgü bir çerçeve içinde ele alınır. Ulusal motiflerin yer almadığı bir örnek ise Ali Avni Çelebi'nin 'Silah Arkadaşları' (1937) adlı yapıtıdır. Ulusal Kurtuluş Savaşı'na gönderme yapmayan bu resimde savaşa daha evrensel bir yaklaşım söz konusudur. Avni Lifij'in düşman işgali altındaki Anadolu topraklarından bir kesit sunduğu, 'Karagün' (1923) adlı yapıtı da savaşın vahşetini betimlemesiyle yüceltmeden ziyade eleştirel bir tutum sergiler.

Ulusal Kurtuluş Savaşı ile özdeşleştirilen Atatürk, halkın kurtarıcı olarak gördüğü liderine duyduğu minnet ve şükranın ifadesi olarak çok sayıda yapıta tema oluşturur. Nazmi Ziya'nın 'Atatürk' (1925) adlı portresi, Atatürk'ü asker kıyafetleri içinde tasvir ederken, Ulusal Kurtuluş Savaşı'nın anılarını kurtarıcının bakışlarında toplar.[118] Atatürk'ü yakından görme ve konuşma olanağını elde etmiş olan İbrahim Çallı'nın portrelerinde, Atatürk daha ziyade devlet başkanı olarak makamında oturur biçimde ele alınmıştır. İbrahim Çallı'nın 1933 yılında tamamladığı

Atatürk portresi ile ilgili olarak basında yer alan 'Gazinin En Güzel Resmi Çallı Yüksek Bir San'at Eseri Hazırlıyor' başlıklı yazıda: "Güzide ve üstat ressamımız Çallı İbrahim, bir müddettir Büyük Gazimizin portresini yapmak için çalışıyordu. Öteden beri Gazinin dahî şahsiyetine yaraşır bir sanat eseri vücuda getirmeyi esaslı ve özlü bir emel bilen ressam, son günlerde tablosunun ana hatlarını tebarüz (belirme) ettirmiş gibidir. ... Tek bir mana ile bu memleketin her şeyi olan Gazinin bugüne kadar *millî bir fırçadan* çıkmış bir resmi yapılmış değildir"[419] denilmektedir. Portre tamamlandıktan sonra basında çıkan bir yazıda ise şu yorum yapılmıştır: "Çallı, Gazinin şimdiye kadar yapılmış portrelerinden hiçbirisini Ulu Türk'e benzer bulmamıştı. ... Dehasına eş bir hususiyet gösteren o çehreyi bir tabloda tesbit edebilmek san'at kudretinden evvel Gazi mefhumunu içten duyup kavrayabilmeye bağlıydı. İşte Türk sanatkârı bunu yapmaya yani tabloyu imale değil ibdaa (yaratma) çalıştı".[420]

1933 ve 1937 tarihli 'Atatürk' adlı yapıtlarda olduğu gibi, İbrahim Çallı'nın portrelerinde, devlet başkanı sıfatıyla ele alınan Atatürk, kararlı bakışlarıyla, devrimin takipçisi olduğuna işaret etmektedir. Devrim liderini ele alan yapıtlardan biri de Feyhaman Duran'ın 'Atatürk Heykeli'dir. Feyhaman Duran tarafından tuvale aktarılan heykel, Pietro Canonica tarafından yapılmış olup (1927), Ankara Etnografya Müzesi'nin önüne dikilmiştir. Pelerinli asker kıyafetiyle Atatürk'ü, at üstünde tasvir edilen heykelin kaidesindeki tunç panolarda ise, Güneşin Doğuşu, Bir Savaş Meydanı, Düşmanın Teslim Oluşu, Atatürk'ün Ankara'ya Gelişi, Kıyıda Bir Çarpışma ve Büyük Millet Meclisi betimlemelerine yer verilmiştir.[421] Şefik Bursalı'nın 'Bursa'da Cumhuriyet Meydanı' (1945) adlı yapıtı ise, Nijad Sirel ile Mahir Tomruk'a ait olan Atlı Atatürk Anıtı'nı Bursa görünümü içinde betimler.

Atatürk'ün ölümünden sonra devrimin sürekliliğini sağlama sorumluluğunu yüklenen İsmet İnönü de portrelerde genellikle devlet başkanı sıfatıyla tasvir edilmiştir, Edip Hakkı Köseoğlu'nun 'İsmet İnönü' (1939), Zeki Kocamemi'nin 'İnönü Portresi' (1939) adlı yapıtlarında olduğu gibi.

Devrim liderlerini betimleme sanatçının kendi seçimi olduğu kadar bu konuda devletten gelen talep de önemli rol oynar. Örneğin İbrahim Çallı ve Feyhaman Duran İsmet İnönü'nün portresini yapmak için görevlendirilirler. Söz konusu iki sanatçının görevlendirilmesi ile ilgili olarak, Cumhuriyet Halk Partisi Genel Sekreterliği'nin Maarif Vekili Hasan Ali Yücel'e hitaben ele aldığı, 30 Kanunievvel (Aralık) 1938 tarihli yazısında şu ibareler yer almıştır: "Reisicumhur ve C.H.P. değişmez Genel Başkanı İsmet İnönü'nün resimlerinin ressam Çallı ve Fahiman (Feyhaman) tarafından yapılması münasip görülmüştür. Bu iş için bir hafta Ankara'da çalışacaklardır. Gidip gelme müddetleri de dahil olmak üzere kendilerine 15 gün mezuniyet verilmesine ve hemen Ankara'ya hareketlerine emir buyrulmasına müsaadelerini diler, saygılarımı sunarım".[422] İbrahim Çallı ve Feyhaman Duran'a ödeme yapıldığı gibi (her bir sanatçıya 6250 lira ödenmiştir), yaptırılan portrelerin devlet dairelerine asılmak üzere renkli baskıları akdedilen bir sözleşme ile Frankfurt'ta bulunan Trowizsch und Sohn Kunstverlag firmasına sipariş edilmiştir.[423]

Devrim ile özdeşleştirilen liderlerin portreleri, devrimi anımsatacağı inancıyla kamu kurumlarına yerleştirildiği gibi, şeflere karşı gösterilmesi lâzım gelen hürmette kusur etmemek gayesiyle, resimlerin nasıl konumlandırılacağı da bir talimatname ile belirlenir. Cumhuriyet Halk Partisi Genel Sekreterliği'nin 14.9.1944 tarihli talimatnamesinde şu ibareler yer alır:

"Partimizin Ebedî Başkanı Atatürk ve Değişmez Genel Başkanımız İnönü'nün resimlerinin Partimizle Halkevlerimiz ve Odalarımız binalarında değişik şekillerde ve bazı yerlerde de devlet dairelerinde güdülen usule uyularak asılmakta bulunduğu görülmektedir.

Partimizin bânisi ve Ebedî Başkan ve Türkiye Cumhuriyeti'nin kurucusu olan Kemal Atatürk'e karşı gönüllerimizde yaşatmakta olduğumuz ve ebediyete kadar tükenmeyecek olan minnet ve şükran duygularımızın tezahürü eseri olarak, yüce Millî Şefimiz İnönü'den aldığımız işaret gereğince, Atatürk'ün

resmi onör mevkiinde oturan zatın baş üstüne ve Millî Şefimiz İnönü'nünki de keza onör mevkiinde oturan zatın karşı tarafına asılacaktır".[424]

Devrimi belleklerde canlı tutmak amacıyla devrim ile özdeşleştirilen liderlerin portrelerin kamu kurumlarına asılması, devrim ruhunu uzun süreler muhafaza edebilme kaygısından kaynaklanır. Devrim heyecanını kaybetmemek için dönem dönem kendisinin de devrimi hatırlatan eserlere yöneldiğini bildiren Mussolini, devrimin ancak, canlı tutulan heyecanla ayakta kalacağını, Türk devrimini değerlendirirken şu şekilde belirtir:

"Siz Türklerin Türkiye'de yapmış olduğunuz inkılâp dahi çok büyüktür. Bu inkılâp muhakkak zamanımızın en büyük inkılâplarından biridir. Belki siz farkında değilsiniz, çünkü içindesiniz fakat bilen bir gözle vaziyetin biraz açıktan ve uzaktan görülüşü insanı bu hakikate isal (ulaşma) eder.

Ama inkılâbın ahkâmına çok dikkat etmek ve inkılâpçı ruhtan asla ayrılmamağa dikkat etmek lâzımdır. Her inkılâbın üç safhası vardır: Mistik safha (heyecanlı zaman), siyasî safha ve idarî safha. İkinci ve üçüncü safhalarda dahi inkılâp heyecanının ifadesi olarak mistik safhanın ruhunu taşımağa ve onu mümkün olduğu kadar uzun müddet muhafaza etmeğe ihtiyaç vardır. ... İnkılâp bu heyecan ile yürüyecektir ki en güzel ve en yüksek neticeleri almak kabildir".[425]

Devrimin hazırlık aşamasında mekân olarak kullanılan Türkiye Büyük Millet Meclisi ise, Refik Epikman'ın 'İlk Meclis' adlı yapıtında görselleştirilir. 1915 yılında İttihat ve Terakki Cemiyeti Kulübü olarak inşasına başlanılan, Birinci Türkiye Büyük Millet Meclisi binası 1920 yılında tamamlanır. Bina, 23 Nisan 1920'den 15 Ekim 1925'e kadar Millet Meclisi'ne tahsis edilir. Meclisin açılışına kadın, erkek, köylü, kentli, genç, ihtiyar tüm Ankara halkı katıldığı gibi, askerî bir birlik de Meclisin önündeki düzlükte yer almıştır.[426]

4.3.1.2.Devrimin Oluşum Süreci

Hazırlık aşaması olarak kabul edilen Ulusal Kurtuluş Savaşı'nın kazanılmasından sonra, devrimin oluşum süreci içinde girişilen etkinlikler yeni bir toplum oluşturmaya yönelik olur. Oluşum sürecinin başarısı ise, kişilerin yeni toplumsal yaşama doğrudan ve etkin bir biçimde katılmasıyla olasıdır. Ancak devrim gelecekte asıl amaçlarına ulaşacak bir sürecin başlangıcıdır. Bu itibarla toplum düzenini düşünsel planda kuran ideoloji ile ideolojinin toplum bilincine yerleşmesi arasında zaman farkı olacaktır. Gelecek için tasarlanan ve geleneksel düzeni değiştirmek için yapılan radikal düzenlemelerin toplum bilincine yerleşebilmesinin ön koşulu, onların kolay anlaşılabilecek bir dile dönüştürülmesidir. Bu dillerden biri de sanattır. Bu bağlamda, yeni toplum gerçeğinin istemlerini özümseyen ve gereksinmeleri ortaya döken bir sanat anlayışı oluşur.

Devrim ideolojisini sanat yoluyla yayma girişimi, ülkenin bir çok yerinde sanattan uzak halk kitlelerini sanatla ilişkiye sokmak için gösterilen olumlu bir çaba olmasının yanı sıra, sanata didaktik bir işlev yükler. Estetik kaygılardan ziyade siyasal-pratik bir amaç güden bu uygulama, yeni kültürel değerleri yansıtan yapıtları gündeme getirir. Örneğin, İsmail Hakkı Baltacıoğlu'nun 'Bir İnkılâp Ressamı' olarak nitelendirdiği[427] Şeref Akdik, 'Okuma Yazma Kursu' ve 'Mektebe Kayıt' (1935) adlı yapıtlarında, devrimin oluşum sürecinde etkili olan eğitim konusuna eğilmiştir. 'Okuma Yazma Kursu'nda harf devriminden sonra, yeni harflerin kısa sürede halka öğretilmesi amacıyla, 1928'de açılan Millet Mektepleri, 'Mektebe Kayıt'ta ise eğitimin yaygınlaştırılması girişimleri ele alınmıştır. Eğitimin yaygınlaştırılması istemi, Cemal Tollu'nun 'Alfabe Okuyan Köylüler' (1933) adlı yapıtında da izlenmektedir. Kırsal kesimden bir kesit veren yapıt, yeni harflere geçilmesiyle başlatılan okuma-yazma seferberliğine işaret eder. Okuma-yazma öğrenmeye çalışan iki genç köylü kızını ve onları izleyen köylü delikanlısını ele alan kompozisyon, eğitim bağlamında devrim ideolojisinin kırsal kesimi

de hedef aldığının bir göstergesidir. Okuma-yazma seferberliği bir yandan geniş halk kitlelerine ulaşmayı hedeflerken, diğer yandan hedefine ulaşmayı sağlayacak olan eğitmen sorununu gündeme getirir. Yeni toplum düzenini önce düşünsel planda kuran devrim ideolojisini, halk bilincine yerleştirmek amacıyla, alınan radikal kararların hayata geçirilebilmesi için, devrim bilincine haiz kadrolara ihtiyaç vardır. Bu itibarla, eğitim alanında devrim bilincine haiz kadrolar bağlamında uygulayıcı sıfatıyla öğretmenler önemli rol oynar. Cemal Tollu da, 'Bir Öğretmen Portresi' (1933) adlı yapıtında eğitimin yaygınlaştırılmasında önemli bir misyon yüklenen uygulayıcı kadroya işaret eder.

Devrimin sürekliliği ile bağdaştırılan eğitim, yeni değerleri içselleştirecek genç kuşağın yetişmesini sağlayacak olması oranında önemsenir. Zira, gerçekleştirilmeye çalışılan yeni değerlerin korunması, devrim bilincine sahip olmak ile örtüştüğünden, devrimin sürekliliği devrim ilkeleriyle yetişecek yeni nesle endekslenir. Arif Bedii Kaptan'ın 'Cumhuriyet'in Gençliğe Tevdii' (1934) adlı yapıtı, bu anlayışın görselleştirilmesidir. Atatürk'ün, Cumhuriyet'i simgeleyen çocuğu teslim ettiği gençler, rejimi koruyacak ve sürdürecek olan yeni nesli temsil etmektedir. İdealist ve övücü bir anlatımın hakim olduğu yapıtta, devrimin yüceltilmesi söz konusudur.

Devrimi ve devrim ile özdeşleştirilen Atatürk'ü yüceltme, Zeki Faik İzer'in, Delacroix'nın 1830 devrimine atfen yaptığı 'Özgürlük Halka Önderlik Ediyor' adlı yapıtından örnek aldığı 'İnkılâp Yolunda' (1933) ve Turgut Zaim'in 'Doğulu ve Batılı Halkın Atatürk'e Şükranı' (1933) adlı eserlerinde de görülmektedir. Devrim, ideolojisiyle halk kitlelerine uzanırken, liderlerine de bir çeşit toplumsal vekâlet verir. Verilen toplumsal vekâlet, liderleri devrimle özdeşleştirdiği gibi, liderler devrimi gerçekleştirilen kişiler olarak yüceltilir. Halkın liderlerine beslediği minnet ve şükran duygularının da sonucu olan yüceltme, liderlerin güçlü kişilikler olarak yansıtılmasını gündeme getirir. Bu bağlamda Turgut Zaim, kırsal kesime mensup insanların Atatürk'e duydu-

ğu minnet ve şükranı dile getirirken, Ruhi Arel 'Atatürk'e İstikbal (1927) adlı yapıtında, Cumhuriyet'in ilanından sonra ilk kez İstanbul'a gelen Atatürk'ü karşılayan kent insanlarını ele alır. Dolmabahçe Sarayı önlerine gelen Atatürk'ün özel yatı Savanora'ya arkada savaş gemileri eşlik ederken, kayık ve gemileri dolduran İstanbul halkı Atatürk'ü coşku içinde selamlamaktadır.

Ulusal bağımsızlığın mali bağımsızlık üzerine temellendirilmesi, siyasal yapı değişikliğinden sonra yaşanılan yeni toplum oluşturma sürecinin ekonomik yönden de güvence altına alınması zorunluluğunu getirir. Mali bağımsızlık bağlamında, modern tarım olanaklarının kırsal kesime ulaştırılması girişimleri, Namık İsmail'in 'Atatürk Çiftçiler Arasında' (1929) adlı yapıtının içeriğini oluştururken, mevcut demiryollarının devletleştirilmesi ve yeni hatlar yapılmasını gündeme getiren demiryolu politikası, Şeref Akdik'in 'Sivas Cer Atölyesi' (1946) adlı eserine yansır. Sivas Cer Atölyesi 22.10.1939 günü vekillerin, üst düzey yöneticilerin ve de Sivas halkının hazır bulunduğu bir törenle açılır:

"Erzurum hattının açılmasından dönmekte olan vekillerimizi ve heyetleri getirmekte olan hususî trenler bu sabah birbirini takiben buraya gelmişler, vali ile sivil ve askerî erkân başta muzika olmak üzere bir kıta askerle mektepliler tarafından selâmlanmışlardır. Vekillerimiz istasyonda vagonlarında bir müddet istirahattan sonra saat 9'da açılış resmî yapılacak olan lokomotif ve vagon atölyelerinin bulunduğu yere gitmişler ve burada da askerî merasimle karşılanmışlardır. Demiryollarımızın lokomotif ve vagon gibi müteharrik vasıtasıyla diğer ihtiyaçlarını geniş bir mikyasta karşılayan bu atölyelerin kurulmuş olduğu saha taklarla, bayraklarla ve defne dallarıyla baştanbaşa süslenmiş bulunuyordu. Yer yer gerilmiş olan dövizler demiryolu siyasetinin gaye ve hedeflerini ifade ediyordu. Atölyelerle direksiyon binası arasındaki sahanın ortasına konmuş olan kürsünün önünde şimendifer mektebi talebeleri yer almış bulunuyordu.

On binlerce halk civarı ve atölyeler sahasını doldurmuştu.

Bandonun çaldığı İstiklâl Marşı ile merasim açılmış ve kürsüye gelen Devlet Demiryolları cer dairesi reisi söylediği nutukta Sivas lokomotif ve vagon atölyelerinin teknik kudret ve kabiliyetle bu atölyelerinin demiryollarımızın umumî çalışmasında uhdesine düşen vazifeleri izah eylemiştir. Münakalât (Ulaştırma) Vekili Ali Çetinkaya söylediği açılış nutku ile şeflerimizin dahiyane sevk ve idareleri altında Cumhuriyet hükümetlerinin demiryolu inşaatı işlerinde gösterdiği muvaffakiyetleri ve bu işlerin başarılmasında çalışmış ve çalışmakta bulunmuş olanların fedakârane gayretlerini şükranla, takdirle yadeylemiş ve bu tesisatın bütün yurda hayırlı olmasını dilemiştir. Bundan sonra atölyelerin önündeki takın kurdelası Ali Çetinkaya'nın ricası üzerine Adliye Vekili Fethi Okyar tarafından kesilmiş ve bu anda atölye ile istasyonda bulunmakta olan lokomotifler düdüklerini çalmak suretiyle bu güzel hadiseyi selamlamışlardır".[428]

Açılışı münasebetiyle Münakalât (Ulaştırma) Vekili Ali Çetinkaya ile İsmet İnönü ve Başvekil Refik Saydam arasında telgrafların da teati edildiği Sivas Cer Atölyesi, dış yardım alınmadan, millî bütçe ve emekle yapılan çalışmalardan bir kesit olarak, Şeref Akdik'in yapıtına içerik oluşturur.

Türkiye Cumhuriyeti sınırları içine sonradan dahil edilen Hatay sorununun, İbrahim Çallı'ya (Hatay'ın Anavatana Hasreti, 1936) Atatürk'ün Cenaze töreninin Zeki Kocamemi'ye (Ata'nın Cenazesi, 1939), esin kaynağı olması gibi, devrim ideolojisine koşut olarak üretilen yapıtlar, devletten himaye gören sanatçıların, kendi varlık nedeni olarak kabul ettikleri devrim ideolojisini tüm yönleriyle görsel olarak yeniden kurmalarıyla ilişkilidir.

4.3.2.Modernleşme

Modernleşme ile gelen sosyal değişimlerin doğurduğu kimlik arayışı, bireyin değişen çevresiyle anlamlı ilişkiler kurabilme kaygısı olarak ele alındığında, arayış bağlamında, önemli olan

öğe belli bir yere, değere veya gruba bağlanma eğilimidir. Belli bir yere, değere veya gruba ait olma duygusu kültürel kimliği beraberinde getirir. Kültürel kimlik uzlaşma sürecine giren toplumlarda, tüm bireylerin ortaklaşa hissettikleri bizlik duygusunu ifade eder. Uluslaşma süreci içinde ortaya çıkan ulusal devlet, toplum için bizlik duygusu yaratarak ortak bir dünya görüşü oluşturmaya çalışır.[429] Bu bağlamda, Cumhuriyet bizlik duygusunu ulusal devlete bağlı modern yurttaş kimliği aracılığıyla oluşturmaya çalışmış ve modernleşmeyi ortak dünya görüşü olarak sunmuştur. Modernleşmenin devlet tarafından bir dünya görüşü olarak sunulmasında, toplumun modernleşme projesinin gereklerini yerine getirecek bilinçte olmaması etkin olur. "Fertler mütefekkir olmadıkça kütleler istenilen istikamete, herkes tarafından iyi veya fena istikametlere sevk olunabilirler. Kendini tahlis (kurtarma) edebilmek için her ferdin mukadderatiyle bizzat alâkadar olması lâzımdır. Aşağıdan yukarıya, temelden çatıya doğru yükselen böyle bir müessese elbette rasîn (sağlam) olur. Şüphe yok her işin başlangıcında aşağıdan yukarıya doğru olmaktan ziyade yukarıdan aşağıya olması zarureti vardır"[430] diyen Atatürk, toplumsal değişimin topluma dayatılmasından başka çıkar yol olmadığını belirterek devletin öncü konumuna işaret eder.

4.3.2.1.Modern Görünüm

Özellikle kamusal alanda görülen modernleşme, kurumların türü ve niteliği, insanların dış görünümü gibi biçimsel değişim unsurlarını içerir. Bu bağlamda yapılan değişiklikler ile kişilere modern görünüm verilmek istenir. Modern görünümün yapıtlara yansımasıyla modernleşme resimsel imgelerle görselleştirilir. Örneğin İbrahim Çallı'nın 'Ressam Şevket Dağ ve Ben' (1940) adlı yapıtı, şapka giymiş ve modern kıyafetler içindeki iki ressamı betimler. Modern görünümü sağlamak için çıkartılan şapka kanununun gerekçesi, tutuculuğun simgesi haline gelen fesin

"milletimizin başında cehil, gaflet ve taassubun ve terakki ve temeddün (medenileşme) düşmanlığının alameti farikası gibi terakki"[431] edilmesi kadar, medeni görünümü bozmasıdır. Kanunun çıkartılmasına rağmen, şapkayı benimsemenin kolay olmadığını ise Malik Aksel anılarında şöyle dile getirir:

"Kanun çıktı. M.Cevdet[432] de şapka giydi. Ama her akşam evine geldiğinde şapkayı çıkarır, üzerine üç defa tükürür. Onu bir kenara koyduktan sonra dedesinin kavukluğundaki takkeyi alır, başına geçirir. Halbuki M.Cevdet hiç de mutaassıp değildi. Yalnız aşırı milliyetçiydi. ...

M.Cevdet bazı memurlar ve devlet adamları gibi şapkayı elinde taşımadı, bunu kanunen gerekince başında taşıdı, kaçamak yollara gitmedi. ...

O zamanlar şapka giymemek için elinde zembil gibi şapka taşıyanlar elinde şapkayı eskitenler az sayılmazdı. Bu yolda türlü hile-i şer'iyeye baş vuranlar da şurada burada görülüyordu".[433]

Modernleşme projesinin dış görünüş üzerinde yoğunlaşması, yapıtlarda kullanılan figürlerin kıyafet açısından Batı standartları ile örtüşmesi sonucunu doğurur. Örneğin Zeki Kocamemi, 'İsmail Hakkı Oygar Portresi' (1935), İbrahim Çallı, 'Portre' (1939) adlı yapıtlarında günün modasına uygun giyinmiş modern erkeği tuvallerine aktarırlar. Batının kravatı ve şapkası modernleşme projesi içerisinde yalnızca bir moda unsuru olmaz, aynı zamanda Osmanlı İmparatorluğunda görülen etnik kimlikleri açığa vuran kıyafet farkının da ortadan kaldırılması anlamına gelir. Osmanlı İmparatorluğu'nda tebaanın etnik kimliği, kıyafetlerinin biçiminden ve renklerinden kolayca anlaşıldığı gibi, din adamları da giysileriyle, sarıklarıyla ayırt edilebilirdi. Modern görünüm bu farklılıkları ortadan kaldıran bir özelliğe sahip olduğu gibi, "devlete sadakati gösteren bir laiklik üniforması" haline dönüşür ve kravat ile şapka rejime bağlılığın da göstergesi olur.[434]

4.3.2.2.Modernleşmenin Simgesi Kadın

Modernleşme projesinin temeline oturtulmuş ve ilerleme ile eşdeğer tutulmuş olan modern kadın imgesi ise, Şeref Akdik'in 'Köpekli Kadın (Ayna Önünde Afgan Tazılı Kadın)' (1930) adlı eserinde olduğu gibi pek çok yapıtta yer almıştır. Giyen kişiyi gizlemesine rağmen cinsiyetini açığa vuran çarşafı ve peçeyi atan modern kadın, ağırbaşlı kıyafeti ve açık yüzü ile modernleşmenin simgesi haline dönüşürken, cinsiyetsiz bir kimliği öne çıkarıp, Batı'nın Doğu kadını imajını da değiştirmeyi hedefleyerek erkeklerin özel alanına itilmiş olmadığı mesajını verir. "Böylece dişiliğin denetim altında tutulması ve cinsel tevazu modern kadının simgesel zırhının ana unsurları haline"[435] gelir.

Cumhuriyet modernleşmesinin simgesi haline getirilen ve öne çıkartılan kadının kamusal alana taşınmasının görsel ilk örneği[436] ise, Melek Celal Sofu'nun, 'Türkiye Büyük Millet Meclisi'nde Kadın' (1936) adlı yapıtıdır. Modernleşme sürecinde rejimin kadınların toplumsal statüsünü dönüştürme girişimleri, Tevhid-i Tedrisat Kanunu (1924) ile eğitimde, Medeni Kanun (1926) ile yasa önünde kadınlara eşitlik tanınarak başlar. Belediye Meclisi ve Millet Meclisi seçimlerinde seçme ve seçilme hakkı (1930 - 1934) verilmesi ile kadının kamusal alana katılabilme olanağı sağlanır ve 1935-1939 Meclisi'nde Atatürk'ün desteğiyle 18 kadın, milletvekili sıfatıyla hazır bulunur.[437] Melek Celal Sofu, yapıtında kadınları temsilen bulunan milletvekili bir kadını kürsüde konuşma yaparken ele almıştır. Temelinde herhangi bir radikal kadın mücadelesinin yer almadığı seçme ve seçilme hakkının Atatürk'ün kişisel desteği ile kadınlara verildiğinin bir göstergesi, Belediye Meclisi için seçme ve seçilme hakkı verilmesi üzerine Türk Kadın Birliği'nin (1924) 11 Nisan 1930'ta Sultanahmet Meydanı'nda yaptığı kutlama mitingine, kadınlardan ziyade erkeklerin katılmasıdır. 'İntihap hakkını alan Türk kadınının ilk umumî tezahürü' olarak nitelendirilen mitingde Latife Hanım da bir nutuk söylemiştir. [438]

Modernleşmenin simgesi olan kadın, yasal olarak erkeklerle eşit vatandaşlık statüsü kazanır, ancak kadına bakış açısının hemen değişmediği gözlemlenmektedir. Örneğin elit kesimden olan Dr.Mazhar Osman kadını şöyle tanımlar: "Kadın fikirden ziyade hisle yaşayan bir mahluktur. İradesi zayıftır, ... fizyolojikman tenasül için yaratılmış pasif bir mahluktur. Kadın tehakküm (hüküm sürme) için, ezmek için yaratılmamıştır, mahkumiyetten, himayetten ve esaretten zevk alır. ... Dişinin işi sırf gebelik ve çocuğunu emzirmektir. Eline iğne, iplik, hatta tencere, tava daha yakışır, kucağına çocuğu yaraştığı kadar".[439]

Ressam Ali Sami Boyar da Dr.Mazhar Osman ile benzer görüşü paylaşarak, ideal kadının münevver bir ana, yuvasını seven bir ev kadını olduğunu belirterek, gerekli görüldüğü takdirde yapabileceği dışarı işlerinde çalışabileceğini ifade eder. Kadınların makyajları hakkında ise şu yorumu yapar: "Sinema makyajı yapan kadınlar hayat sahnesinin en acıklı manzaralarından biridir, boyanmasalar çok iyi olur".[440]

Toplumun elit kesiminden yükselen bu ve benzeri seslerin yanı sıra kadının kamusal alandaki etkinliklerini onaylayan görüşler de söz konusu olur. Örneğin 9 Ağustos 1930 tarihli Cumhuriyet gazetesi "Kadınlarımız Hayatta Muvaffak Oluyor" başlığıyla verdiği yazıda "daha ziyade içtimai ve idarî teşekküllerde çalışmak arzusu ile mesaiye karışan hanımlarımız Cumhuriyet'in verdiği serbestiden sonra erkek meslektaşları kadar muvaffak olmanın yolunu bulmuşlardır"[441] demektedir.

Modernleşme kadını kamusal alana taşıdığı gibi, özel alanını da değiştirir ve bu değişim sanat yapıtlarına yansır. Artık kadın Oryantalistlerin betimledikleri gibi minderler üzerinde yayılmış, uysal, yumuşak ve âtıl olarak ele alınmaz, Namık İsmail'in 'Ayakta Duran Kadın' (1927) adlı yapıtında da olduğu gibi dik duruşu ve zarafeti ile dikkati çeker. Modern kadını betimleyen yapıtlarda kadın, ya açık alanda şık ve modern giysiler içinde ya da iç mekânlarda eylem içinde gösterilir. İbrahim Çallı'nın 'Balkonda Oturan Hanımlar'ı (1934), 'Dikiş Diken Kadın'ı (1927) ile

'Oturan Kadın'ı (1931) ve Melek Celal Sofu'nun 'Dikiş Diken Kız'ı (1936) bu bağlamda değerlendirilebilecek yapıtlardır.

Şeref Akdik , 'Kitap Okuyan Kadın' (1945) ve 'Kitap Okuyanlar' (1946) adlı yapıtlarında kadını, sorgulamanın simgesi olan kitap ile birlikte betimlemesiyle, Osman Hamdi Bey'in aynı imgeyi kullanarak Osmanlı aydınlarına atfettiği düşünen, tartışan kişi imgesini kadınlara yöneltmiştir. Bilindiği gibi, simgesel bir anlam taşıyan kitap, Osman Hamdi Bey'in resimlerine okuyan, tartışan Osmanlı aydınının bir göstergesi olarak girmiştir, kitap insanın aydın yönünü vurgular, düşünen, sorgulayan, kendinden emin ve onurlu aydın tipinin bir simgesi olur. Şeref Akdik de simgesel anlam taşıyan kitap imgesini kullanarak, modern kadının okuyan, düşünen ve sorgulayan yönünü görselleştirir.

Şeref Akdik, okuyan modern kadını ev ortamında betimlerken, Melek Celal Sofu 'Atölyede Model'de (1923) kadını çalışma ortamında ele almıştır. Melek Celal Sofu'nun, resim eğitiminin olmazsa olmaz olgusu olan canlı modeli ele alması ilginçtir. Canlı model Sanayi-i Nefise Mektebi'nin kuruluşundan itibaren sorun olmuş ve özellikle kadın modelden çalışma yapmak Sanayi-i Nefise Mektebi için hemen hemen imkânsızken, İnas Sanayi-i Nefise Mektebi, bu sorunu kendi yöntemleriyle çözmeye çalışmıştır. Malik Aksel'in aktardığına göre: "Bir gün Mihri Hanım kızları toplayarak çıplak modelden resim yapma lüzumunu açıklarken, bunun nasıl temin edileceğini sorar. Yüksek sosyeteye mensup bu kızlardan bir kaçı bu vazifeyi üzerine alırlar; hamamlara giderler oradan kadınlar bulup mektebe gelirler. Bir zaman sonra da Rum kadınlar mektebe gelirler".[442]

Bir ressam için vazgeçilemez olan model için Malik Aksel'in öznel yorumu ise şu şekildedir: "Sanatkâr nasıl ki kendi duygularını yaptığı eserde belli ediyorsa model de vücudunu açmakla kendi ruh halini öylece belli ediyor. Bu bakımdan modellik ekonomik bir ihtiyaçtan doğan bir meslek olmadan ziyade modelin en lüks elbisesinin kendi vücudu olmasından ileri gelmektedir.

Bu güven onda elbiseli de olduğu gibi hiçbir yapma süs ve gösterişe sapmadan kendini ortaya koymasına vesile olur. Bu meslekte olanlara göre giyimlerin en ideali çıplaklıktır. Nasıl ki elbise insan vücudunun, ruh hallerinin bir kılığı ise, evlerimiz de gündelik hayatımızın bir kılığı, mabetler inanışlarımızın, tiyatrolar eğlence ve zevklerimizin kılığıdır. Modelin kılığı da etrafındakilerin nazarlarıdır dense fazla bir mübalağaya sapılmış sayılmaz. Şüphesiz bunda şehvetten başka bir şey duymayanın sanatkârlıkla ilgisi olmaması icap eder. Burada sanatkâr için insan vücudu sadece bir renk ve form âlemidir. Sanat bizi aşırı ahlâk baskısına karşı koruduğundan vücut teşhiri ile daima moral bir cenkleşme halindedir".[443]

Kadını çalışma ortamında ele alan sanatçılardan Cemal Tollu, 'Balerin'de (1935), Cumhuriyet ile birlikte kadınların yöneldiği bir alan olan bale sanatını, Malik Aksel de 'Yeni Mektep'de (1936) kadının üstlendiği toplumsal misyonlardan biri olan eğitmenlik sıfatını görselleştirir. Malik Aksel adı geçen yapıtında modern kadının yanı sıra eğitimdeki modernleşmeyi de betimler. Modern eğitim gereği, kız ve erkek çocukların eğitimden eşit bir şekilde yararlanmasını hedefleyen karma okullar, aynı mekân ve sistem içinde eğitim ilkesinden hareketle, yalnızca öğrencilerin değil aynı zamanda öğretmenlerin de, kadın erkek, aynı çalışma ortamını paylaşmasını sağlar.[444]

Modern kadını işleyen örneklerde, kadın genellikle kısa saçlı veya saçlarını toplamış bir şekilde, koyu renkli kostümler içinde ele alınırken bir anlamda cinsiyetsizliği vurgulanır. Ayrıca yüzyıllardır uzun saç, sürme ve beyaz tenlilik ile öne çıkartılan dişilik faktörü üzerine kurulu Doğu tipi kadının yerini, zayıf, enerjik, ağırbaşlı kadın tipi alır ve güzellik zarafet ve incelik ile örtüşerek dişilik geri plana atılır.[445] Namık İsmail'in 'Oturmuş Kadın Portresi' (1927) ise kadını cinsiyetsizleştirmenin bir istisnasını teşkil eder. Burada açık renk ve dekolte giysi, makyaj ve saça iliştirilen çiçek ile kadının dişiliği vurgulanır.

4.3.2.3.Cumhuriyet'in Eğlence Biçimleri

Kentli kadını betimleyen örneklerin yanı sıra, kadınların erkeklerle birlikte toplumsal yaşama katılmalarının görsel örnekleri de sanatçılarca ele alınmış ve baloların, barların, sergilerin, konserlerin modern kent yaşamının getirdiği yenilikler olarak benimsenmesi[446] bu ortamların tuvallere taşınmasına neden olmuştur. Cumhuriyet döneminde, yaşanan sosyal değişimlere koşut olarak eğlence biçimleri de farklılaşır. Açık havada yemek yemek, sahilde gezinti yapmak, düğün gibi, yeni kültürel ortamda yeniden yorumlanan geleneksel eğlence biçimlerinin yanı sıra, salt Cumhuriyet kültürüne özgü eğlence alanları da ortaya çıkar. Yeni eğlence alanlarının başında, devlet kurumlarından okullara kadar birçok kurumun düzenlediği balolar gelir. Özellikle kıyafet baloları erken tarihlerden itibaren en çok ilgi çeken eğlence biçimleri olur. İstanbul'da 1920'lerden itibaren moda haline gelen vals, tango, fox-trot, çarliston, rumba ve samba gibi danslarla[447] Ankara düzenlenen balolar sayesinde tanışır. Ankara' daki ilk balo, Fransız elçisi M.Albert Serraut'nun aktardığına göre kendisi tarafından düzenlenmiştir. M.Albert Serraut bir deri tüccarından satın aldığı iki katlı evini, görkemli bir şekilde döşeyip 'küçük Versailles' haline getirdikten sonra, 120 kişiye bir resepsiyon verir. Düzenlenen bu baloda bir gramofonun seslendirdiği tango ve fox-trotlarla geç saatlere kadar dans edilmiştir. Daha sonra, balodan çok memnun kalan Atatürk 30 kişiyi bulan yakınlarıyla bir suvareye gitmiş ve burada da elçiyle kızını halay çekmeye davet etmiştir.[448]

Modernleşmenin davranış biçimi düzleminde de algılanmasıyla, Batının eğlence biçimleri devlet kanalıyla aşılanarak, Cumhuriyet baloları, halkevlerinde düzenlenen müzik ve dans gösterileri gündeme geldiği gibi, gazino, bar gibi eğlence yerleri de giderek yaygınlaşır. Eğlence yaşamındaki en önemli değişimlerden biri de kadının eğlencelere erkeklerle birlikte katılmasıyla, eğlencenin sosyal bir deneyim haline gelmesidir.[449] Kadın erkek bir aradalığını bizzat teşvik eden Atatürk, Cumhuriyet ba-

lolarından birinde, kadınların dansa kalkmadığını görünce, baloda bulunan erkekleri, kadınları dansa kaldırmaları için harekete geçirirken, "dünyada subay üniforması giymiş bir Türk erkeğinin dans önerisini geri çevirebilecek bir kadının bulunabileceğini düşünemiyorum" diyerek de erkekleri cesaretlendirmiştir.[450]

Modern yaşamın göstergesi olan balolar Ali Avni Çelebi'nin 'Maskeli Balo' (1928), İbrahim Çallı'nın 'İstanbul'da Balo' (1930) adlı eserlerine içerik oluşturur. Her iki yapıtta da kadın erkek bir aradalığı ele alınmış ve modernleşmenin getirdiği yeni yaşam tarzı görselleştirilmiştir. Refik Epikman, 'Bar' adlı yapıtında ise, gözde eğlence merkezlerinden biri olan bar ortamını tuvaline taşımıştır. Bir piyanisti ve dans edenleri ele aldığı yapıtında Refik Epikman, bar ortamını sahip olduğu bohem atmosferiyle birlikte verir.[451] "Büyük Türk inkılâbının baş döndürücü değişiklikleri, hamleleri, yeni hayat şartları, Türk san'at ve san'atkârlarında"[452] ruh ve düşünüş farkı yarattığını belirten Refik Epikman, yeni yaşam tarzının üzerindeki etkisini yapıtının içeriği bağlamında ortaya koyar.

Refik Epikman'ın yapıtında bir bar piyanisti yer almışken, Hamit Görele'nin, 'Konser' adlı eserinde, aile ortamı içinde piyano çalan bir çocuk betimlenmiştir. Anne ve baba arkadaşlığına dayanan ve merkezinde çocuk bulunan ailenin, modernleşmenin özü olarak vurgulanmasının görsel ifadesi olan bu resim, aynı zamanda yeniden tanımlanan modern baba rolüne de ışık tutmaktadır. Bu tanımlamada mesafeli ve otoriter baba, çocuğu ile yakından ilgilenen merhametli baba imgesine dönüşür. Yapıtta bir kız çocuğunun ele alınması ise, 'erkek çocuk tercihinin tartışmasız bir norm olduğu toplumda' modern babanın kız çocuğuna da değer verdiğinin bir göstergesi olmaktadır.[453] Çocuğunun piyano çalışını dikkatle izleyen anne de baba ile dayanışma içinde, kızıyla yakından ilgilenmektedir.

4.3.3.Halkçılık İlkesi

Kemalist ideolojinin temel bir öğesi olan halkçılık ilkesi, Cumhuriyet öncesi Jöntürk geleneğinin, Abdülhamid rejimine karşı halkı yanına alma isteminin kuvvetlenmesi sonucu gündeme gelen düşünsel ve siyasal bir olgudur. Osmanlı'nın yeni aydın sınıfı olan Jöntürklerin ortaya çıkmasıyla koşutluk gösteren halkçılık, bir yandan siyasî platformdaki konumunu muhafaza etmek amacıyla Batılılaşan, diğer yandan geleneksel iktidar biçimini korumaya çalışan Osmanlı devleti ile sık sık çelişkiye düşen yeni aydınların, mücadelelerini radikalleştirdikçe halkı da yanına alma gereksinimin artmasından gündeme gelir. Bu bağlamda halkçılık olgusunun gelişmesinde yeni aydın tipolojisinin doğması önemli rol oynar. Yalnızca Osmanlı'ya özgü olmayan bu yeni aydın tipolojisi, 1908 Devrimi öncesinde giriştikleri etkinliklerde zaman zaman halkçı söyleme başvurmuştur. II.Meşrutiyet döneminde de aynı söylem, Ziya Gökalp ve Yusuf Akçura tarafından sürdürülmüştür. Yusuf Akçura'ya göre, halk kavramı yoksul köylüleri, küçük esnafı ve kentteki ücretli emekçileri kapsarken, İttihat ve Terakki'nin İzmir eski katib-i umumisi Celal Bayar orta sınıfı halk kapsamında değerlendirir. Ziya Gökalp ise her iki yaklaşımdan farklı olarak, halkı eğitimli elitlerin dışında kalanlar olarak görür. Ziya Gökalp'in birbirlerini tamamlayan, sınıfsız değişik grupların birlikteliği olarak ele aldığı halk anlayışı, Cumhuriyet dönemi halk kavramının merkezine oturur.[454]

Cumhuriyet döneminde de önemini koruyan halkçılık anlayışının en belirgin özelliği, siyasal iktidarın meşruiyet kaynağını belirleyen hakimiyet-i milliye kavramıdır. Siyasal iktidarın meşruiyet kaynağının halkta olduğunu ifade eden bu kavram, ortak amaçlar etrafında birleşen ve birbirini bütünleyen toplumsal dokunun önemine işaret ederken, Cumhuriyet'in imtiyazsız kaynaşmış kitle anlayışı ile de örtüşür. 9 Eylül 1923 günü kabul edilen Cumhuriyet Halk Fırkası Nizamnamesi'nde de halkçılık bu çerçevede ele alınır: "Halk Fırkası nazarında halk mefhumu,

herhangi bir sınıfa münhasır değildir. Hiçbir imtiyaz iddiasında bulunmayan ve umumiyetle kanun nazarında mutlak müsâvâtı (eşitliği) kabul eden bütün fertler halktandır. Halkçılar, hiçbir ailenin, *hiçbir sınıfın, hiçbir cemaatin, hiçbir ferdin* imtiyazlarını kabul etmeyen ve kanunları vazetmekteki mutlak hürriyet ve istiklâli tanıyan fertlerdir".[455] İstanbul Dar-ül Fünûn müderrislerinden Halil Nimetullah, halkçılığa atfedilen anlamı, "bir millette halkçılığın hükûmran olduğunu söylemek o millette sınıf farkı olmayıp bütün fertler arasında müşâvâtın (eşitliğin) carî olması, vatandaşlar arasında çalışma ve kazanmadan mütevellit hâl ve mevki farkından başka hiçbir suretle hiçbir imtiyazın bulunmaması, bütün fertlerin kanun ve hukuk nazarında aynı seviyede bulunmaları, hiç kimsenin diğer kimse hakkında tahakküm (hüküm sürme) ve tesaltunu (tasallut, rahatsız etme) olmaması, herkesin kanunun tayin ettiği mevkiden başka hiçbir mevkii olamaması demektir"[456] diyerek açıklar. Halkçı söylem, ekonomide devletçiliğin, siyasette içe kapanıklığın görüldüğü 1930'lu yıllarda daha sık gündeme gelir.[457] Zira Serbest Cumhuriyet Fırkası deneyiminin başarısızlığı sonucunda çıkan kargaşalar, Cumhuriyet'in henüz kendi kurumlarını tam olarak yerleştiremediği gerçeğini ortaya çıkarınca, halkla kurulacak bağlantının, rejimin geleceği için gerekli olduğu görüşü kuvvetlenmiştir.

4.3.3.1. Halk Yaşamından Kesitler

Kemalist ideolojinin anlayışının temelinde yer alan halkçılık ilkesi, sanata halk yaşamının görselleştirilmesi bağlamında yansır. Halk yaşamından bir kesit sunan Mehmet Ruhi Arel, 'Taşçılar' (1924) adlı yapıtında bir taş ocağında taşları kıran işçileri ele almıştır. İşçilerin resim sanatına yansıması daha önce Avni Lifij'in 'Kalkınma (Belediye Faaliyeti)' (1913) adlı kompozisyonunda söz konusu olur. Kadıköy Belediye Başkanı sıfatıyla Celal Esad Arseven tarafından, Belediye Başkanlığı binasına konulmak üzere ısmarlanan yapıt, yol yapımında çalışan işçileri ele alır. Aynı şekilde Namık İsmail'in 'Maden İşçileri' adlı yapı-

tında da bir maden ocağında çalışan işçiler betimlenmiştir. Namık İsmail'in, 'Limanda Yük Taşıyanlar' adlı eserinde olduğu gibi, Ali Avni Çelebi'nin 'Berber' (1931), Avni Arbaş'ın, 'Aşçıbaşı' (1945), Nurullah Berk'in 'Ütücü Kadın' (1950) adlı yapıtları da halkın çalışma hayatından kesitler sunarken, Avni Arbaş'ın 'Meyhane'si (1943) Eren Eyüboğlu'nun 'Saz Çalan Kadın'ı (1944) halka özgü eğlence biçimine gönderme yapar.

Halkçılık ilkesi halk yaşamının görselleştirilmesine zemin hazırladığı gibi, halka yönelik yapıt anlayışını da gündeme getirir. Yapıtın halka yönelik olması, toplumsal yaşamı tahlil ederek halkın ilgisini çekmesi anlamında ele alınır. Bu bağlamda sanat eserlerinin, "içtimai hayatı tahlil edebildiği, insanların sosyal münasebetlerle yani yekdiğerleriyle olan hakiki alâka şekillerini, birbirleriyle çarpışan mevcut tezatlarıyla, bütün canlılığıyla gösterebildiği nispette geniş halk kütlelerine nüfuz ve tesir" edebileceği ve "o nispette de halk arasında kendilerine rağbet" bulacağı söylemi gündeme gelir.[158] Bu söyleme göre halk eserlerde "kendisini görmeli, kendi hakiki yaşamını hissedebilmeli, cemiyetin ve sosyal hayatın kendisi için henüz karanlık olan taraflarına ışık yutan ve kendisine hiç de yabancı olmayan bir yol gösterici bulabilmelidir".[159] Bu bağlamda sanatçıya düşen misyon, halk yaşamını acılarıyla sevinçleriyle ifade etmek için halkın ananelerini tamamen benimseyerek geliştirmek, halka içten bağlanmaktır.

Sanat yapıtının sosyal içerikten yoksun olmasının, sanatın özüne aykırı olduğunu savunan Abidin Dino, mükemmel bir sanat eserinin ancak sanatçının yaratıcı kişiliği ile beslenmiş bir teknik ve toplumsal içeriğin bireşimiyle ortaya çıkabileceğini öne sürer. Bu niteliklere haiz bir sanat eseri halk arasında geniş bir ilgi uyandıracağı gibi, halkta gerçek bir sanat zevki yaratarak halkı geliştirir. Abidin Dino'nun ifadesiyle,

"Sanat eserlerinde sosyal muhtevaya hiç ehemmiyet vermemek, alelâde bir formalizme saplanarak sadece iyi ve sanatkâra-

ne bir teknikle işlenmiş bir şekille iktifa etmek ve sanatı sadece estetikçilerin beğeneceği takdir edeceği bir şey olarak kabul etmek çok yanlış olduğu gibi doğuş sebepleri, inkişafı itibariyle tamamen sosyal bir mahiyet taşıyan sanat ve edebiyat telâkkilerine de tamamen aykırı düşer. Ona mukabil yalnız geniş halk kitlelerini alâkalandıracak sosyal muhtevaya ehemmiyet vermek, şekil ve sanat tekniği tamamen ihmal etmek de yanlıştır. Bunlardan sadece bir tanesine ehemmiyet veren muhakkak ömürsüz olurlar. Bunun her ikisini de birleştirmek lâzımdır. Esasen muhtevadan ayrı düşünülebilmesine imkân olmayan şekil, muhtevasına uygun olmalıdır. ...

Hakikî realist bir muhteva ve tarz sanatkârın yaratıcı şahsiyet ve kuvvetiyle beslenmiş bir teknikle yüksek ve iyi işlenmiş bir sanat eseri hakikaten mükemmel olur. Kendisine uzun bir ömür temin ettikten başka, hiçbir zaman halkçı değerinden de kaybetmez, bilâkis bu değerini arttırır.

Böyle bir eser, muhtevasıyla realiteyi objektif bir şekilde aksettirmekle hakikî sosyal hayatı ve hayattaki mücadeleleri tahlil teşrih (açma) etmekle halk arasında kendisine geniş bir alakâ uyandırır, halka bilmediği, göremediği hakikatleri, zaruretleri öğretir; yüksek ve sanatkârane tekniğiyle de halkta hakikî bir sanat zevki yaratır ve onu inkişaf ettirir".[460]

4.3.3.2. Köycü Söylem

Halkçılık ilkesinin "millet içinde en umumî ve geniş müşterek vasıflar itibariyle en büyük kümeyi teşkil eden tabakayı halk olarak, yani cemiyetin ölçüsü ve temeli olarak ele almak ve bu tabakayı manen ve maddeten yükselterek ve adetçe artırarak memlekette tam manasıyla hakim kılmak"[461] olarak yorumlanmasıyla halk, nüfusun büyük bir bölümünü oluşturan köylü ile özdeşleştirilir. Halk ile köylünün özdeşleştirilmesiyle, köylünün Türk milletinin aslını oluşturduğu ve ulusal gelişmede belirleyici olduğu söylemini güçlendirir. Kırsal kesime verilen önem,

Ruhi Arel'in 'Atatürk Köylülerle' (1923) adlı yapıtında vurgulanır. Atatürk'ü ve maiyetini bayraklarla karşılayan köylüleri betimleyen yapıt, kırsal kesimi yakından izlemek amacıyla yapılan yurt gezilerinden bir kesit sunar. Ruhi Arel Atatürk'ü köylülerle birlikte betimlerken, Hakkı Anlı, 'İnönü' (1930) adlı yapıtında, İsmet İnönü'yü kırsal kesimin etkinliklerini izlerken ele alır.

Köycü söylemin özelliklerinden biri geleneksel üretim ilişkilerini bozmadan, köylüleri köylerinden koparmadan köye teknoloji götürme fikridir.[462] Bu bağlamda, Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun 'İlk Geçen Treni Seyreden Köylüler' (1935) adlı yapıtı, teknoloji ile tanışan köylüleri betimler. Yapıtta duman salarak gelen treni, işlerini yarım bırakarak seyreden köylüler, ilk defa gördükleri treni ellerinde mendiller sallayarak selamlamakta ve köylülerin yaşamına giren teknoloji elektik direkleriyle yansıtılırken, bolluğun sembolü olan silolar karşı yakada sıralanmıştır. İbrahim Çallı'nın 'Demiryolu ve Köylüler' adlı yapıtı da köy yaşamım simgesi olan kağnıya da yer vererek, köylülerin tünele girmek üzere olan treni izlemeleri ele alır.

Köye atfedilen bir diğer özellik ise, ekonomisinin şehir ekonomisine görece üstünlüğüdür. Köy ekonomisinin küçük üretim tarzı, köy hanelerinin üretimde temel birim olarak kalabilmesini sağladığı gibi, köylüyü sanayi üretiminin getirdiği yabancılaşmadan da korumaktaydı. Köy ekonomisi, köylünün tarım işinde hevesli olması nedeniyle huzurlu ve uyumlu bir toplumun altyapısını oluşturması açısından da önemsenir. Bu bağlamda köylünün tarımsal etkinliği Namık İsmail'in 'Harman' (1923) adlı yapıtında görselleştirilir. Yapıt tarihi itibariyle köycülük söyleminin henüz yaygınlaşmadığı yıllarda ortaya konulmuş olsa da, geleneksel tarım ekonomisinden bir kesit sunmasıyla, köye atfedilen değere işaret eder. Aslında, yalnızca ekonomik açıdan değil, millî özelliklere de sahip olduğu gerekçesiyle köye ve köylüye verilen değer daha erken tarihlerde söz konusu olur, örneğin 1900'lerin başında Ziya Gökalp bir milletin millî özelliklerinin köylüler arasında bulunabileceğini savunmuştur.[463]

4.3.3.3. Anadolu Panoraması

İnsanı ve yaşamıyla Anadolu'nun resim sanatına yansıması ve sanatçılar tarafından yöresel bir resim anlayışına dönüştürülmesi, halkçılık ilkesinin paralelinde 1938 yılında başlatılan Yurt Gezileri ile söz konusu olur. Yurt Gezilerinden en çok etkilenen sanatçılardan biri olan Bedri Rahmi Eyüboğlu, 'Çorum İğdeli Gelin Halayı' (1945) adlı yapıtında kadınlı erkekli oynanan halayı ele almıştır. Kendisini çok etkileyen halayı Bedri Rahmi Eyüboğlu şöyle tasvir eder: "Çorum'da iki üç ay kalan bir kimsenin halay deyince Çorum'u, Çorum deyince halayı hatırlamamasına imkân yoktur. Trabzon'un horonu, Erzurum'un barı, Aydın'ın zeybeği, bunların hepsini gördüm ve sevdim. Fakat Çorum halayı bunlar kadar gösterişli olmamasına rağmen, beni git gide daha çok sardı. ... İşte harikulade bir zencir ki her halkasının kendine mahsus bir yapılışı ve güzelliği vardır. Öyle halkalar ki yanyana geldikleri zaman, kendi güzelliklerini ve şahsiyetlerini muhafaza ettikleri halde, kendi yapılarından bambaşka, fakat çok daha güzel bir bütün içerisinde kaynıyorlar. ... Halay, evvela hafif bir fısıltı ve mırıldanmayı hatırlatan küçük hareketlerle başlıyor. Sonra yavaş yavaş bu hareketler serpiliyor, genişliyor ve size ne olduğunu bir türlü kavrayamadığınız, fakat hayal meyal hatırladığınız bir hikaye, destan dinliyormuşunuz hissini aşılıyor. Bu hikayenin en can alıcı yerine geldiğinizi, birden bire halay halkasının merkeze doğru bir alev gibi saldırışından anlıyorsunuz. Bu saldırış, bu hareket tufanı çok az sürüyor ve yine hayat, mevsimler mutat süratini buluyor. Yatağından taşan ırmak, yatağından akmaya başlıyor, kınından çıkan kılıç kınına giriyor ve halay başladığı kadar mütevazi adımlarla sona eriyor".[464]

Sanatsal yaşamında etkili izler bırakan Çorum gezisi, Bedri Rahmi Eyüboğlu'nu derinden etkileyerek, Anadolu insanın elinden çıkan nakışlar, çoraplar, yazmalar ve heybeler gibi halk sanatının ürünlerini yapıtlarında kaynak olarak kullanmasına vesile olur. Bedri Rahmi Eyüboğlu, Anadolu nakışına yönelirken, Turgut Zaim Anadolu insanını yüceltir.[465] Nurullah Berk'in Ana-

dolu yaşamını ve köylüyü kendi dekoru ve çevresiyle ele alan akımın kurucusu olarak gördüğü Turgut Zaim, Orta Anadolu gerçeğini resimlerine taşır. 'Ürgüplü Yörükler', 'Yörükler Köyü', 'Yaylada Yörükler' adlı yapıtlarında doğa ile içice bulunan Anadolu insanını yaşama sevinci içinde değerlendirir. Söz konusu resimlerde "yüzeysel bir folklor hayranlığından değil, o hayranlığı kırıp temele inen, yaşama karışan, Anadolu insanının Yörük ve Avşarların etine ve kanına yönelen bir çevre gözlemciliğinin, yöre yorumculuğunun rolünden söz edilebilir".[466]

Turgut Zaim'in sıkça işlediği temada, Yörüklerin yaşam tarzı, her yönüyle, çadırı, hayvanları, yayığı ile görselleştirilerek halka yönelmenin bir göstergesi olarak karşımıza çıkmaktadır. Malik Aksel'in 'Halı Dokuyanlar' (1936) adlı yapıtı da aynı bağlamda yöresel rengi aksettirir. Halı dokuyan kadınların ele alındığı yapıt bir yandan geleneksel halı sanatına gönderme yaparken, halk sanatında etkin rol oynayan kadına da işaret etmektedir. Anadolu kadınının sadece halk sanatı alanında değil, yaşamın tüm alanlarında etkin rol oynadığı kanısını taşıyan Kemalist halkçılığın, Anadolu kadınını yüceltmesi, Atatürk'ün şu sözlerinde açığa çıkmaktadır: "Çift süren, tarlayı eken, ormandan odunu, keresteyi getiren, mahsulâtı pazara götürerek paraya kalbeden (çeviren), aile ocaklarının dumanını tüttüren, bütün bunlarla beraber, sırtıyle, kağnısıyle, kucağındaki yavrusuyle, yağmur demeyip, kış demeyip, sıcak demeyip, cephenin mühimmatını taşıyan hep onlar, hep o ulvî, o fedakâr, o ilahi Anadolu kadınları olmuştur".[467] Bu bağlamda hem kurtaran hem de kurtarılan[468] Anadolu kadını yapıtların baş figürü olur. Örneğin, ürünlerini pazara götürerek paraya çeviren Anadolu kadınını işleyen yapıtlar arasında Namık İsmail'in 'Pazar Yerinde Kadın ve Bebek' (1929), Sami Yetik'in 'Ankara Saman Pazarı' (1936) ve İlhami Demirci'nin 'Midyat Pazarı' (1943) sayılabilir. Namık İsmail ve Sami Yetik'te kadının içe kapanıklığı sezilirken, İlhami

Demirci, diğerlerine oranla daha canlı bir tasvir anlayışını tercih etmiştir.

Şeref Akdik'in 'Tahtacı Kızı' (1944) ve Malik Aksel'in 'Denizli'de Bir Gelin' (1942) adlı yapıtları yöresel kıyafetler içinde genç kızları tasvir eder. Yurt Gezileri kapsamında 1940 yılında, İçel'e gönderilen Şeref Akdik, birden fazla benzer temalı eserler üretmiş ve bu resimlerinden biri Ülkü dergisinin (Sayı 43, 1 Temmuz 1943) kapak resmi olmuştur. Malik Aksel'in yerel giysilere bürünmüş gelini ise ince yüzü ve hüznü ile dikkati çeker. Sanatçının 'Köylü Kızları' (1937) adlı yapıtında da hüzün hakimdir. Ahmet Muhip Dranas, Malik Aksel'in diğer yurt gezisi resimlerine de yansıyan bu atmosferi şöyle değerlendirir: "Hiçbir teşekküle bağlı olmayan Malik Aksel, tablolarına en fazla insan koyanlardan biridir. Kuvvetli tarafı eserlerindeki lokaldir. Bu lokalde İslâmi bir hususiyet gösterir gibidir. Sivas'a gitmiştir. On bir tuvalle dönmüştür. Bu tuvallerde de aynı hususiyetler ve aynı Malik Aksel vardır. Sadece manzaraların kendisi değişmiştir. ... Kırık dökük gibi duran bir desen, bu eserlere düşünülmüş ihmalin zarifliğini verir. Malik hüzünlü karakterini muhafaza etmektedir".[469] Malik Aksel gibi, Fahrettin Arkunlar da 'Çoruh'tan Yerli Kıyafetli Kadın' (1941) adlı yapıtında hüzünlü bir kadını betimler. Hüznü tercih eden Malik Aksel ve Fahrettin Arkunlar'ın tersine Melahat Ekinci, 'Köylü Kızı'nda (1937) neşeyi vurgular. Yapıt, hem seçilen renkler hem de figürün yüzündeki tebessüm ile, gençliğin verdiği canlılığa ve dinamikliğe işaret eder.

Halkçılık ilkesi paralelinde düzenlenen Yurt Gezileri, uzun yıllar manzara konusunda ele alınan İstanbul görünümlerinin yanına Anadolu panoramasının eklenmesine vesile olur. Bu bağlamda, Anadolu görüntüsü Hikmet Onat'ın 'Irganda Köprüsü' (1938), Nurullah Berk'in 'Amasya Yemişleri' (1942), Ali Avni Çelebi'nin 'Arapkir Hezende Yolu' adlı yapıtlarına içerik oluşturur. Anadolu'dan kesitler sunan Saim Özeren'in 'Beyşehir Bademli Köyü' (1938) ve 'Beyşehir' (1938) adlı yapıtlarında ise dikkati çe-

ken unsur, köylünün yaşamı ile bütünleşen kağnıdır. Yurt Gezileri düzenlenmeden önce de Anadolu yaşamı bazı sanatçılara esin kaynağı olmuştur. Örneğin Şefik Bursalı, Yurt Gezileri bağlamında, 1942 yılında Kocaeli'ne gitmeden önce yaptığı, 'Taşrada Yaşam' (1937) adlı yapıtında Anadolu yaşamından bir kesit sunmuştur.

4.4. Yaygınlaştırma

4.4.1. Sergiler

İlki 1916 yılında, Osmanlı Ressamlar Cemiyeti öncülüğünde düzenlenen ve 1945'lere kadar sürdürülen Galatasaray Sergileri, düzenli olarak yılda bir kez açılmasıyla, Türkiye'de gerçekleştirilen ilk sürekli sergi olarak resim sanatı ürünlerinin tanıtılmasında etkin rol üstlenir. Şeker Ahmet Paşa'nın sergilerinden sonra, Beyoğlu ve Tepebaşı'nda, zaman zaman Türk sanatçılarının da katıldığı yabancı ressamların düzenledikleri sergiler söz konusu olmuşsa da, belli bir estetik çizgide olmayan bu sergiler süreklilik kazanmamıştır.

Duhuliye adı verilen giriş ücreti ödenerek gezilen Galatasaray Sergileri, asker ressamların yanı sıra 1914 Kuşağı sanatçılarının da yapıtlarını sergileme olanağı buldukları bir mekân olduğu gibi, amatörlere, gençlere, öğrencilere de aynı imkânı tanımıştır. Yaz aylarında ve daha çok Ağustos'ta açılan ve İstanbul sanat ortamı için önemli bir kültür olayı olması nedeniyle basının da yakından takip ettiği Galatasaray Sergileri'nin açılış törenlerinde, devletin bu sergileri ilgiyle izlediğinin bir göstergesi olarak üst düzey yöneticiler hazır bulunmuştur. Örneğin 1923 yılındaki V. Galatasaray Sergisi'nde Atatürk'ü temsilen Maarif Vekili Hamdullah Suphi Bey hazır bulunur ve Atatürk'ün tebrik mektubunu okuyarak sergiyi açar: "Sanatkârlarımızın mütemadi ve feyyaz mesaisini daima takdirkan bulduğumu selam ve hürmetlerimle beraber cemiyet azasına tebliğ edilmesini rica ederim".[470]

Uygulanan kültür politikasına koşut olarak, sergi açılışlarında bir temsilci aracılığıyla hazır bulunan devlet, aynı zamanda yapıt satın alarak da desteğini gösterir. Desteğin yapıt almakla sınırlı kalmadığı, serginin düzenlenmesi için sanatçılara maddi katkıda da bulunulduğu, ancak maddi katkının dağıtımında eşit davranılmadığı Elif Naci'nin ifadelerinden anlaşılmaktadır: "Üstatlar, o zaman, hükümet ile ressamlar arasındaki münasebetin ön safında bulundukları için sergiye tahsis olunan paraları kendi diledikleri şekilde taksim ediyorlardı. Galatasaray Sergileri'nde eskilere yeni kuvvet ve hayat veren gençliği, mesaisine devam edebilecek kadar yağlı boya ve tuval parası tedarikini imkân dahiline sokabilecek kadar olsun düşünmüyorlardı. Biz benizleri uçuk sanayii nefise çocukları gıdalarımızdan arttırıp aldığımız boyalarla çalışıyorduk".[471]

1921'de Türk Ressamlar Cemiyeti, 1926'da Türk Sanayi-i Nefise Birliği ve 1929'da Güzel Sanatlar Birliği adını alan Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nin girişimleriyle düzenlenen Galatasaray Sergileri'nin, 1923'ten itibaren her yıl Ankara'da da tekrarlanması gündeme gelir. Ankara'da önceleri Etnografya Müzesi'nde, daha sonra Türk Ocağı binasında düzenlenen Ankara Sergileri, tüm dikkatleri üzerinde toplayarak Galatasaray Sergileri'ne gösterilen ilginin giderek azalmasına neden olur.

Güzel Sanatlar Birliği'nin açtığı sergileri Burhan Toprak, sürekli olması nedeniyle büyük bir başarı olarak niteler. Burhan Toprak'ın ifadesiyle, "Resmî makamların doğrudan doğruya yardım ve müdahalesi olmadan, müstakil bir sanat birliğinin fasılasız yirmi beş sene sergi açabilmesi, şüphesiz büyük bir bahtiyarlıktır. İstanbul'da hemen hemen hiç tablo satmadan ve esaslı bir alâka görmeden açılıp kapanan bu sergiler, iştirak edenlerin de azmini, iradesini ve sanat aşkını mükemmel surette ifade etmektedir".[472]

Galatasaray ve Ankara Sergileri'nin eş değerde gören Eşref Üren ise, "Güzel Sanatlar Birliği resim bölümünün Galatasaray Sergileri ile Ankara Sergileri bir karında doğan kardeşlerdir. Bir-

birlerine tıpatıp benzerler. Seyirciler azıcık hafızalarını yoklasalar bugün yeni bir şeymiş gibi seyrettikleri tabloların ta yirmi beş yıl önce gördüklerinin bir parça daha kocalmış, değişiksiz birer kopyaları olduğunu hatırlarlar. Çünkü tablolar aynı tablolar, konular aynı konular, hatta çerçeveler aynı yaldızlı ve motifli çerçevelerdir"[473] diyerek söz konusu sergilerin herhangi bir yenilik getirmediğini ileri sürer.

1929 yılından itibaren Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği'nin ve 1933'ten itibaren de D Grubu'nun açtığı sergiler ile yeni bir boyut kazanan sergileme etkinlikleri, giderek İstanbul ve Ankara dışına çıkar. Cumhuriyet dönemi resim sanatının ilk on yılına ilişkin birikiminin ortaya konduğu sergi ise, İnkılâp Sergileri'dir.

4.4.1.1.İnkılâp Sergileri

İlki 1933 Ekim ayında açılan ve 1936'ya kadar her yıl tekrarlanan İnkılâp Sergileri'nde yer alan yapıtların temalarını çoğunlukla Ulusal Kurtuluş Savaşı ve devrimler oluşturur. Ulus-devletin oluşum sürecinde, millî kimlik imgelerinin toplum bilincine yerleştirilmesinde devletin girişimlerinden biri olarak değerlendirilebilecek İnkılâp Sergileri'nin, açılış tarihi olarak Cumhuriyet Bayramı'nın seçilmesi de anlamlıdır. Millî Eğitim Bakanı Reşit Galip'in girişimleriyle başlatılan sergiler, bir birlik veya grup üyesi olsun olmasın tüm sanatçılara açık olmuş, yalnızca tema yönünden sınırlandırma getirilmiştir.[474]

Her gönderilen yapıtın sergilenmesi nedeniyle tepki alan İnkılâp Sergileri'nin dördüncüsünde, Kültür Bakanlığınca bir seçici kurul oluşturulur, ancak kurulun yalnızca konulara göre bir ayrım yapması, nitelik farkı gözetmemesi, serginin düzeysiz olduğu yorumlarına neden olur. Söz konusu yorumlardan birinde şu ifadelere yer verilmiştir:

"Bu sergide teşhir edilecek eserler Kültür Bakanlığınca bir jüriye tâbi tutulmuşlarsa da bu ayırış yalnız eserlerin mevzuları

üzerinde olmuştur. Halbuki resim ve heykel her şeyden evvel güzel ve fena olarak ayrılmalıdır. Bu bakımdan bu sergi açılmadan evvel sanatkârlardan müteşekkil bir jüri tarafından tetkik edilerek sanat kıymeti eksik eserlerin çıkarılması serginin ismine layık bir ehemmiyet alması için yegâne çaredir.

Dört seneden beri bir türlü yapılamayan sergi nizamnamesinin tanzimi sanatkârların daha vasi (geniş) mikyasta (ölçü) iştirakini ve binaenaleyh serginin daha zengin olarak meydana çıkmasını mümkün kılacaktır. ...

Sergi, açıldığı şeriat göz önünde bulundurulursa esas itibariyle güzeldir. Ancak devletin daha programlı bir müdahalesiyle genişleyip kuvvetleşebilir".[475]

İnkılâp Sergileri, yapıtların devrimlerden ziyade savaş konusunu ele almış olması nedeniyle, devrim ruhunu yeterince yansıtamadığı için de eleştirildiği gibi, sanatçının belli bir konuya yönlendirilmesinin, devrim ve sanat açısından tehlikeli olacağı görüşleri de ileri sürülmüştür.[476] Eleştirilerin dayanak noktasını, inkılâp konularını işlemekle yapıtın inkılâpçı olamadığı hususu oluşturur.[477] Konularının hamasî olması nedeniyle de tepkiler alan İnkılâp Sergileri, 1937 yılından itibaren Birleşik Resim Sergisi olarak düzenlenmiş ve 1939'da ise Devlet Resim ve Heykel Sergileri'ne dönüştürülmüştür.

4.4.1.2. Devlet Resim ve Heykel Sergileri

İnkılâp Sergileri'nin yerini alan Devlet Resim ve Heykel Sergileri, seçici kurulu ve talimatnamesiyle daha nitelikli olduğu gibi, eski önemini kaybetmiş olmakla birlikte günümüzde de sürdürülen resmî sergi olma özelliğini taşır.

İlki 1939 yılında düzenlenen Devlet Resim ve Heykel Sergileri, Maarif Vekilliği tarafından hazırlanan talimatnamesi gereği, her millete mensup sanatkârlara açık olmasına karşın, mükâfat yalnızca Türk sanatçılar için söz konusudur (madde 7). Anılan talimatnameye göre sergilenecek eserlerle ilgili ilkeler şu şekil-

de tespit edilmiştir: "Sekizinci madde - Evvelce teşhir edilmiş olan eserlerle, kopyalar sergiye kabul edilemez. Bir san'atkârın başka bir usulle kendi eserlerinden vücuda getirmiş olduğu diğer eserler veyahut evvelce teşhir etmiş olduğu esquisse veya modelden ikmal ettiği eserler kopya sayılmaz. Bununla beraber evvelce teşhir edilmiş eserlerin aynı madde ile küçültülmüş modelleri veya tunç, mermer heykellerin alçıları sergiye kabul olunmaz".[478]

Ankara Sergievi'nde her yıl 31 Teşrinievvel (Ekim) tarihinde açılması karar altına alınan Devlet Resim ve Heykel Sergileri'ne katılmak isteyenlerden, herhangi bir grup veya birliğe mensup olanların yapıtlarının, grup veya birliğin oluşturacağı bir jürinin denetiminden geçirilmesi söz konusu iken, bağımsız sanatçıların eserlerinin sergilenip sergilenmemesi sergi jürisinin seçimine bırakılmıştır (madde 10). Eserlerin mutlaka imzalı olması (madde 12) şartının arandığı Devlet Resim ve Heykel Sergileri'nde sanatçılara verilecek mükâfatın mahiyeti şu şekilde tespit edilmiştir: "Yirmi üçüncü madde - Sergide teşhir edilen eserlerden, sergi jürisince birinci, ikinci ve üçüncü derecede muvaffak sayılan eserlere, bütçe imkânına göre münasip para mükâfatı verilir. Bütçe müsait olduğu takdirde, jüri heyetinin seçeceği eserler, ayrıca Maarif Vekilliği tarafından satın alınarak resim ve heykel galerisine konur".[479]

Sergilere katılan sanatçıları çok yakından ilgilendiren sergi jürisinin teşekkülü ise şu şekilde düzenlenmiştir:

"Yirmi dördüncü madde - sergi jürisi şu şekilde teşekkül eder:

a) Jürinin tabiî reisi olan Maarif Vekilini temsilen Güzel San'atlar Umum Müdürü

b) Maarif Vekâleti Talim ve Terbiye Heyetinden seçilen bir mümessil

c) Cumhuriyet Halk Partisi tarafından seçilen bir mümessil

d) Güzel Sanatlar Akademisi Müdürü

e) Akademiden bir resim muallimi

f) Akademiden bir heykeltraşlık atelyesi muallimi

g) Maarif Vekili tarafından seçilen bir edip

h) San'at teşekkül ve grupları tarafından ve kendi azaları içinden seçilen birer san'atkâr

i) Hiçbir san'at grup ve teşekkülüne dahil bulunmayanlardan Maarif Vekilinin seçeceği bir san'atkâr".[480]

Söz konusu madde uyarınca teşekkül ettirilen sergi jürilerinde, İbrahim Çallı, Mahir Tomruk, Nurullah Berk, Burhan Toprak, Ali Karsan, Cevat Dereli, Reşat Nuri Güntekin, Sabahattin Eyüboğlu birinci sergide; Salâh Cimcoz, Reşat Nuri Güntekin, Suud Kemal Yetkin, Burhan Toprak, Sabahattin Eyüboğlu, Zühtü Müritoğlu, Ali Hadi Bara, Turgut Zaim, Mahmut Cûda, ikinci sergide; Mehmet Tevfik Ararad, Reşat Nuri Güntekin, Ahmet Muhip Dranas, Sabahattin Eyüboğlu, Burhan Toprak, İbrahim Çallı, Mahir Tomruk, Ayetullah Sümer, Ziya Keseroğlu, Cemal Tollu, Turgut Zaim üçüncü sergide; Mehmet Tevfik Ararad, Yusuf Kâzım Köni, Salâh Cimcoz, Burhan Toprak, İbrahim Çallı, Mahir Tomruk, Hakkı İzzet, Ahmet Kutsi Tecer, Şeref Akdik, Nusret Suman, Eşref Üren, Turgut Zaim dördüncü sergide; Mehmet Tevfik Ararad, Ahmet Hamdi Tanpınar, Yusuf Kâzım Köni, Burhan Toprak, İbrahim Çallı, Mahir Tomruk, Malik Aksel, Suud Kemal Yetkin, Zühtü Müritoğlu, Şeref Akdik, Edip Hakkı Köseoğlu, Turgut Zaim beşinci sergide; Suud Kemal Yetkin, Vecih Bereketoğlu, Rami Uluer, Mahmut Cûda, İbrahim Çallı, Enver Ziya Karal, Mahir Tomruk, Abidin Elderoğlu, Burhan Toprak, Vahti Hatay, Malik Aksel, Ali Avni Çelebi altıncı sergide; Burhan Toprak, Mahir Tomruk, Cemal Tollu, Şeref Akdik, Cevat Dereli, Ziya Keseroğlu, Abidin Elderoğlu, Suud Kemal Yetkin, Numan Pura, Hamit Görele, İlhami Demirci yedinci sergide; Halil Vedat Fıratlı, Léopold Lévy, İbrahim Çallı, Hikmet Onat, Cemal Tollu, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Hamit Görele sekizinci sergide; Léopold Lévy, Rudolf Belling, İbrahim Çallı, Şeref

Akdik, Ali Hadi Bara, Zeki Faik İzer, Kemal Zeren, Cevat Dereli, Hamit Görele dokuzuncu sergide; Léopold Lévy, Hikmet Onat, Zeki Faik İzer, İbrahim Çallı, Eşref Üren, Refik Epikman onuncu sergide; Zeki Faik İzer, Eşref Üren, Hikmet Onat, İbrahim Çallı, Cevat Dereli on birinci sergide yer alır.

Sergi jürisinin teşekkülünü onaylayanlar kadar eleştirenlerin de bulunduğunu, Malik Aksel, Üçüncü Devlet ve Resim Heykel Sergisi münasebetiyle ele aldığı Resim Sergisinde Otuz Gün başlıklı yazı dizisinde şöyle aktarır:

"Kısa boylu, dağınık saçlı ressam sinirli sinirli söze başladı:

- On bir kişilik jüri heyetinin içinde yalnız iki ressam var. Diğerleri şair, muharrir, estetikçi, gazeteci. Pri (mükâfat) kazanmak için jüri heyetinin zevkine göre mi resim yapmak lâzım? Yoksa halkın arzusuna göre mi bilmiyoruz. Bir sanatkâr kendi tamperamanını (mizacını) gösterirse kabahat işlemiş gibi büyük küçük herkes onu tenkit ediyor. Sanat ölçülerine göre çalışan ne pri kazanabilir, ne de resimleri takdir görür. Onların formüllerine uygun resimler yapmak, onların gözlüğüyle tabiatı görmek lâzım. Yoksa aksine hareket edildiği takdirde sittin sene çalışılsa jürinin elinden mükâfat alınamaz. Hatta resimlerin sergiye lütfen kabul edildiğine bile şükretmek lâzım. Acaba şairler arasında bir müsabaka açılsa ressamlar jüriye dahil olurlar mı dersin?

Uzun boylu, bol saçlı ressam:

- Ne söylüyorsun? Jüri azası hep ressam olsa o zaman daha doğru, daha bitaraf mı hareket edilecekti? Acaba hislerin, menfaatlerin, kaprislerin (heveslerin) rolü olmayacak mı dersin? Bugün yeni sanatta sahte bir gerçeği ayırmanın ne müşkül olacağını bilirsin. Bütün bunlara, bütün manevi mesuliyetlere rağmen jüri, kanaatime göre, pek haklı ve pek bitaraf olarak resimleri jüje etti. Bundan başka da yapılamazdı, zannederim".[48]

Devlet Resim ve Heykel Sergileri'nin hazırlık aşamasını Malik Aksel, anılan yazı dizisinde şu şekilde dile getirir:

"Büyük salonun yanındaki küçük odaya resimler getiriliyor, gelişi güzel yerlere konuyor, isimleri, fiyatları kataloglara geçiri-

liyor, köhne bir masa etrafında dağınık tablolar gibi gene gelişi güzel dizilen ressamlar da birbirlerine söz bırakmadan münakaşa ediyorlar, arada bir yeni gelen resimleri gözden geçirmek merakıyla ayağa kalkıyorlardı. ...

Yerlerde dağınık duran resimlere ipler, burgular takılıyor, üzerleri vernikleniyor, çerçeveler siliniyor, suluboyalar camlanıyor, kenarlarına şerit yapıştırılıyor, görücüye çıkacak kızlar gibi hepsine çeki düzen veriliyor. Her tarafta hararetli bir hazırlık. Her taraf toz duman içinde".[482]

Sergilerin hazırlık aşamasında bir araya gelen ressamların ilgi odaklarını, genellikle jüri üyelerinin kimler olduğu ve mükâfatların nasıl dağıtılacağı hususu oluşturur:

"Arasıra ressamlar birdenbire endişeli, tereddütlü tavırlarla sualler soruyorlar:

-Jüri (hakem heyeti) geldi mi?

-Kimlerden mürekkep? Eserlerin yarısı refüze (red) edilecekmiş.

-Bu sene 'pri' (mükâfat) birinciye bin lira imiş. Bakalım kim kazanacak?"[483]

Sergilerde verilen mükâfatların belirli kriterlere bağlanması konusunda da çeşitli yorumlar yapılır. Örneğin, Ahmet Muhip Dranas, "devlet sergilerinde mükâfat dağıtılırken ... sanatkârı bazı kayıtlara bağlamak, mesela onlardan kendi içtimai hayatımızdan, tarihimizden, destanlarımızdan, masallarımızdan alınmış mevzularla, hakiki sanat endişesi ve araştırmaları içinde yapılmış kompozisyonlar istemek faydalı olacaktır, kanaatindeyiz. Gerçi bu kaba bir istektir. Fakat sanatkârın içinde yaşadığı ve bir parçasını teşkil ettiği muhite ve cemiyete nüfuz edebilmesine kendi benliğini kavrayabilmesine bu yol bir vasıtalık edebilir"[484] diyerek millî konuları ele alan eserleri ödüle lâyık görür. Bu bağlamda, Birinci Devlet ve Resim Heykel Sergisi'nde Zeki Kocamemi'nin Cenaze Töreni adlı yapıtı büyük mükâfata lâyık bulunmuştur, zira bu kompozisyonun asıl değeri "icra mükem-

melliğinden ziyade, manasından ve hamlesinden"[485] gelmektedir.

Sergilere hiçbir birliğe veya gruba mensup olmayan öğrencilerin de yaygın bir şekilde katılması bazı sanatçıları rahatsız eder. Örneğin, Beşinci Devlet Resim ve Heykel Sergisi müsabakasına Akademi'nin kadim hocaları gençlerle bir arada yarışmaya girmenin sanat gururlarını incittiği gerekçesiyle iştirak etmez. Malik Aksel'in ifadesiyle, "Bu sene bazı ressamlar ve heykelciler sergiye girmemiş bazıları da müsabakaya iştirak etmemiştir. Bu sonuncuların belli başlıları akademinin eski üstatlarıdır. Bu sanatçılar iki üç nesilden beri yetiştirdikleri talebelerle bir arada bir hizada bulunmaktan haz duyduklarını, fakat resim mükâfatını onlarla paylaşmak için hiçbir arzu duymadıklarını, sanat gururlarının bunun üstünde olduğunu, müsabaka harici kalmak suretiyle belirtmektedirler".[486]

Sanat ile ilgili hararetli tartışmaların yapıldığı sergi mekânında, sanatta devlet desteği, modern sanat, millî sanat, estetik gibi çeşitli konular gündeme gelir. Tartışma konularından biri olan güzellik kavramı, 1940'lı yılların este ik anlayışını ifade etmesi açısından dikkat çekicidir. Malik Aksel'in ifadesiyle, estetikle fazla meşgul olan kır saçlı ressam, "her şey güzel için, her şey güzel ile, her şey güzele doğrudur. Bütün 'ben'imiz güzele kavuşmak gayesine dayanır. ... Güzel olmasa, hayatta gaye olmaz"[487] derken, bir diğer ressam Doğu ile Batı'nın güzellik anlayışlarının birbirinden farklı olduğunu dile getirir: "Şark işte böyle mistik ve hüzünlü bir güzele aşıktır. Onun güzelinde ıstırap vardır. ... Gülmek, neşe, sıhhat ayıp ve abes şeylerdir. ... Şarkın güzeli neşeli değil, mustariptir, cefalıdır, şehvani hususiyetler taşımaz. ... Halbuki Garp anlayışına göre güzel maddidir, ölçüleri, nispetleri vardır".[488] Bir diğer ressama göre, hakiki güzellik doğada bulunur: "güzelliği yalnız sanat eserlerinde aramak doğru değildir. Hakiki güzellik tabiattadır. Fakat biz, yani sanatkârlar tabiatın güzelliklerinden sanatkâr olmayan insanlar kadar zevk alamıyoruz. Çünkü biz tabiata baktığımız zaman, ta-

biatın güzelliklerini değil, tabiatın kafamızda tahlil ettiğimiz şekillerini görürüz. Yani tabiatı kendi mesleğimiz bakımından, kendi görüş zaviyemizden mütalaa ederiz. Tabiatın renk ıskalalarını, şekillerin kompozisyonunu ... düşünürüz. Tabiata bakınca zihnimizden bir tablo geçiririz. Halbuki zevk onun temaşasındadır. ... Tabiattan zevk alan sanatkârlar değil, sanatkâr olmayanlardır".[489] Bu görüşe tepki gösteren bir ressam ise, "bu kadar ters paradoks olamaz. Halk yalnız tabiata bakar, onu görmez. 'Görmek'le 'bakmak' arasında fark vardır. Renkle boya arasındaki fark gibi. Tabiat bakılmakla değil, görülmekle anlaşılır. Evet herkes tabiata bakar, fakat onu gören, onu güzel gösteren sanatkârdır. ... Sanattan gaye, ne siyaset, ne tabiat, ne din, ne de ahlâktır, sanattan gaye güzeli ifadedir".[490]

Sanatın yaygınlaştırılması bağlamında önemli olan Devlet Resim ve Heykel Sergileri için Ahmet Muhip Dranas, " son bir kaç sene içinde Türkiye'de birdenbire inkişaf etmiş olan resim sanatımızı büyük hedefe daha süratle ulaştırabilmek için bu sahadaki dağınık hareketlerin böyle bir teşebbüsle organize edilmesi ve ona, mukadder istikametinin sarih olarak gösterilmesi lüzumu vardı"[491] ifadelerini kullanarak düzenli bir sergiye duyulan ihtiyacı dile getirir.

İkinci Devlet Resim ve Heykel Sergisi'nin açılış töreninde Maarif Vekili Hasan Ali Yücel, devlet sergilerinin plastik sanatlar alanında çalışan sanatçıları bir araya getirmek düşüncesiyle düzenlendiğini ifade eder:

"Cumhuriyet Hükümeti, tam halkçı bir ruhla, bütün Türk sanat ve sanatkârlarındaki temayüllere bitaraf, fakat aynı nispette alakalı olmayı kendine şiar (âdet) edinmiştir. Plastik sanatlarımızın çalışan elemanlarını bir araya getirmek düşüncesi, devlet sergisini doğuran ana fikirdir. Liyakatleri, sanatın asaletine uyan bir hasbilikle (karşılıksız) belirtmek, devlet sergilerinin başlıca hedefidir. Devletin koruyucu ve ilerletici vazifesini plastik sanat alanında da tahakkuk ettirmeye çalıştığımızı bilmeyen kalmamalıdır.

Bu ruh, Cumhuriyet Halk Partisinin sanatı teşvik ve himaye hususunda almış olduğu tedbirlerde sarih olarak görülür".[492]

Hasan Ali Yücel'e göre, sanatçıları bir araya getirmek düşüncesiyle düzenlenen Devlet Resim ve Heykel Sergileri'nin, farklı gruplara mensup sanatçıların birlikte hareket edememesi nedeniyle gündeme geldiğini, Mahmut Cûda şu şekilde dile getirir: "Vaktiyle, bir Güzel Sanatlar Birliği vardı. Her yıl Ankara'da sergi açar, masraflarını da Millî Eğitim Bakanlığından alırdı. Sonradan işe Müstakiller karıştı. Bakanlık onlara da aynı yardımı yaptı. Daha doğrusu, bu iş için iki defa masrafa girmekten çekinmedi. Çünkü sanatkârları korumak, aralarındaki rekabete yol açmak gibi rağbet edilmeğe değer bazı mülâhazalarla zararı hoş görüyordu. Lâkin çok geçmeden üçüncü bir müracaatla karşılaşınca, haklı olarak, bütün ihtimalleri hesaplamak zorunda kaldı. Herkesin keyfine hizmet edemeyeceğini bildirerek sanat teşekküllerinin aralarında anlaşmalarını ve Ankara'daki sergilerini müştereken açmalarını tavsiye etti. Ertesi yıl tek serginin tecrübesi yapıldı, ama teşekküllerin birlikte davranamayışları yüzünden panayır manzarası arz ettiği için Bakanlık müdahaleye lüzum gördü. Doğrudan doğruya meşgul olarak 1940'da[493] Birinci Devlet Resim ve Heykel Sergisini açtı".[494]

Plastik sanatlar alanında çalışan sanatçıları bir araya getirirken, tarafsız kalma ilkesini göz önünde tutan Devlet Resim ve Heykel Sergileri, devletin sanatçıya ve güzel sanatlara verdiği değerin de bir göstergesidir. Hasan Ali Yücel'in ifadesiyle,

"Devlet Resim ve Heykel Sergisi'nin bu yıl, üçüncüsünü hazırlamış bulunuyoruz. ... Beşer emeklerinin en güç ve en ciddilerinden biri olan güzel sanatların yolcuları, verdikleri eserlerle Türk ruhunun bu yöndeki kabiliyetlerini meydana koymakta ve Türk milletinin duygu ve düşüncelerini bize açmaktadırlar. İnsan ve tabiat huzurunda varlığın sırrını bulmaya çalışan yaratıcı emek, bu sebepledir ki medeni olmanın birinci âmillerinden sayılıyor.

Millî Şefimizin son gezilerinden birinde söyledikleri şu sözleri tekrar etmekte, onların anlatmak istediği hakikati her zaman dile getirmek lüzumunu hatırlatmak bakımından, büyük fayda görüyorum:

Güzel sanat, güzel sevgisi deyip geçmeyiniz. Bir milletin terbiyesinde, seviyesinde, yükselmesinde, en maddi alanlarda çok kudret göstermek için güzel sanat seviyesi yüksek olmalıdır. ...

Türk sanatkârı, Cumhuriyet devrinde en geniş bir nispette eser verme imkânını kazanmış bulunuyor. Cumhuriyet Hükümeti, Halk Partisi ve halk, başında bulunan Büyük İnsanla beraber Türk sanatkârının üstüne titremektedir. Türk sanatkârı takdir etmelidir ki lâyık olduğu şerefi bugün tam kazanmıştır. Cumhuriyet rejiminin içinde sanatkârın çalışması ve yaşaması, yarın için bize ümit ve güven verecek haldedir. Bütün bu dikkatlere sanatkârın mukabelesi, ancak vereceği eserler olacaktır. Bunun güzel emarelerini yakın ilgi ile görüyoruz. ... Hiçbir bilgi ve hüner milyonların içine yayılmadıkça, ne kadar özlü olursa olsun, köklü değildir".[495]

Devlet Resim ve Heykel Sergileri'nin düzenlenmeye başlaması ile, söz konusu sergilerin sanatçıların özgürlüklerini kısıtlayıp kısıtlamadığı sorunu tartışılmaya başlanır. Mahmut Cûda, devletin belli bir estetik anlayışı dayatmaması nedeniyle sergilerin, sanatçıların bağımsızlığı ile çelişki yaratmadığı görüşündedir. Mahmut Cûda'nın ifadesiyle,

"Kanaatımızca, devletin herhangi bir sergiyi himayesine almasında mahzur yoktur. Nitekim, bazı memleketlerde olduğu gibi devletimiz muayyen bir sanat politikası güderek bir veya birbirine yakın birkaç üslûbu tutmuş değildir. Bilâkis, her türlü estetik telâkkiye kapılarını açık bırakmış ve korumuştur ki, hususî sergiler dahi bu kadar müsamaha gösterememişlerdir.

On üç yıl sonra bugün, Devletimizin sanat hürriyetini tanımış olduğunu söylerken başlangıçtaki tahminlerimizde yanıldığımızı da itiraf etmek zorundayız. Gerçi, biz Devlet sergisi ile

endişeye düşenlerden değildik. Hattâ, bazı müdahaleleri varit görerek hoş karşılamağa da hazırlanmıştık. Zannediyorduk ki, sergileri birleştirmek suretiyle himayesine alan Devlet, fertlerin, küçük teşekkül ve müesseselerin kudretlerini aşacak kadar büyük olan güzel sanatlar davamızın hallinde metodik ve mütesanit (dayanan) çalışmaları muzaheretiyle (yardımcı olma) teşvik edecektir. Halbuki, açılan sergiler sanat ve sanatkârın tamamıyla kendi haline bırakıldığı manasına yorabileceğimiz kupkuru hürriyetten başka bir şey getirmediler".[496]

Devlet Resim ve Heykel Sergileri'ni sanat ve sanatkârın tamamen kendi haline bırakıldığı bir etkinlik olarak değerlendiren Mahmut Cûda, bir diğer yazısında söz konusu sergilerin yararlarından bahseder: "Devlet sergilerinin bütün külfet ve masraflarını Millî Eğitim Bakanlığı deruhte ettiği için sanatkârlarımız oldukça mühim bir dertten kurtulmaktadır. Devlet sergilerinin temin ettiği maddi menfaat bir yıl içinde açılan diğer sergilerin toptan getirdiği kazancın daima üstündedir. Devlet sergileri genç, ihtiyar, amatör veya profesyonel bütün sanatkârlarımıza üslûp farkı gözetmeksizin, teşhir hakkı tanıyarak imkân vermektedir ki başka sergilerde bu müsamahayı görmek kabil değildir. Devlet sergileri türlü nesil ve üslûpların bir araya gelmesine vesile olmakla en geniş ölçüde mukayese fırsatını vermektedir. Bu suretle, halk eserler önünde düşünmeye alışarak kendi mizacına, zevkine uyanı rahatça bulduğu gibi sanatkâr da yerini ve durumunu müşahhas bir şekilde görerek nefsini mürakabe (denetleme) edebilmektedir. Devlet sergileri mâlâyâni (gereksiz) mülâhazalarla (iyice düşünme) kolektif hareketlerden kaçanları gayrı içtimaî olmaktan kurtarmakta, hiç değilse mukavemetlerini kırmaktadır".[497]

Birinci Devlet Resim ve Heykel Sergisi nedeniyle ele aldığı yazısında Ahmet Muhip Dranas, sergilenen eserlere hakim olan klasik ruhun Türk resminin geleceği hakkında ümit verdiğini belirterek, modern resim ilkelerinden yararlanmak koşuluyla klasik anlayışa varmanın, Türk resmi için önemli olduğu görü-

şünü ileri sürer. Türk resminin bu yola kanalize edilmesinde ise, Akademi'nin Resim Bölümü Başkanı Léopold Lévy'nin büyük katkısı olduğunu düşünen Ahmet Muhip Dranas'a göre, insan figürü ve büyük kompozisyonlar Türk resmi için elzem olduğundan, sanatçıların klasik endişeye bağlı kalmaları gerekmektedir. Zira, yalnızca plastik endişelerle uğraşmak Türk resmini bir yere götürmeyecektir. Bu nedenle Devlet Resim ve Heykel Sergileri resimde beklenilen klasik anlayışa kapı açtığı için önemlidir.[498]

Plastik sanatlarda bir hümanizmaya doğru gidilmesinin gerekli olduğunu ve devlet sergilerinin de bu harekete ön ayak olduğunu belirten Ahmet Muhip Dranas, tüm sanatçıları bir araya toplama özelliği nedeniyle Türk resim sanatından bir kesit sunan sergilerin, yabancı sanatçılara da açık olmasını mukayese açısından yararlı bulur. Örneğin, İkinci Devlet ve Resim Heykel Sergisi'ne, Léopold Lévy'nin 15 eserle katılması, Türk sanatçıların eserleriyle, tanınmış yabancı bir ressamın eserleri arasında mukayese yapmak imkânını sağlamıştır.[499]

Resim sanatının yaygınlaştırılmasında önemli misyon yüklenen Devlet Resim ve Heykel Sergileri'nin yanı sıra, Halkevleri'nin Ar ve Sergi şubelerinin girişimleriyle düzenlenen sergiler de resim sanatını yaygınlaştırmaya yöneliktir.

4.4.1.3.Halkevleri Sergileri

Halkevleri'nin kendi muhitinde resim ve fotoğraf sergisi açması kararının alınması, sergileme etkinliklerinin büyük kentler dışında da gündeme gelmesine vesile olur. Daha ziyade genç yeteneklere hitap eden bu sergilere katılımın sağlanması amacıyla, derece alan eserlerin Ankara Halkevi'nde açılacak Umumî Resim ve Umumî Fotoğraf Sergisi'nde ikinci kez sergilenmesi ve tekrar bir yarışma düzenlenerek dereceye giren eserlere Parti tarafından nakdi mükâfat verilmesi kararlaştırılır.[500]

Halkevleri'nin düzenledikleri resim ve fotoğraf sergilerinin gerekçesini ve uyulması gereken ilkeleri, C.H.P. Genel Sekreteri

Erzurum Mebusu Dr. A.F.Tuzer, Ankara Halkevi Reisliğine hitaben yazdığı 16.11.1939 tarihli yazısında şu şekilde dile getirir:

"Gayemiz sanat kabiliyeti olan gençlere bu kabiliyetlerinin inkişafında yardımcı olmak ve aynı zamanda halkımızın doğuştan mevcut olan sanat severliğini ve zevkini şuurlu ve aktif hale getirmektir.

Bu sebeple resim sergisi Evinizin birinci planda ele alması lâzım gelen faaliyet sahalarından biri olmalıdır. Partimizin Güzel sanatlara karşı duyduğu alâka ile hemahenk olarak yürüyecek olan Halkevleri Resim sergileri ve Halkevleri'nin Güzel Sanatlar sahasında göstereceği faaliyet Türk inkılâbının ileriki sanat varlığının bir zeminini de teşkil edebilir.

Fakat bu faaliyet yalnız yapılmış tabloları toplayıp bir sergi halinde teşhirden ibaret kalmamalı ve her Halkevi kendi muhitindeki resme istidatlı gençleri bulup onlara çalışma imkânlarını da temin etmeye gayret etmelidir. Bu gayret şu noktalarda hülâsa edilebilir: ...

Halkevleri'nin bulunduğu yerde resme ait sehpa, tuval, boya, fırça ve saire gibi malzeme bulunmuyorsa Ev bu malzemeyi oraya getirtmeli resim istidadı gördüğü gençlere bunları hatta meccanen (bedava) temin ederek onların çalışmasını mümkün kılmalı. Eve ait binanın bir yerini atölye haline getirme imkânlarını araştırmalı".[501]

Devlet Resim ve Heykel Sergileri gibi Halkevleri Sergileri için de bir talimatname hazırlanmış ve söz konusu talimatnamede şu ilkelere yer verilmiştir: Her Halkevi Şubat ayı içerisinde bir resim sergisi açar (madde 1) ve sergiye o Halkevi'nin bulunduğu mahaldeki bütün amatörler iştirak edebilir (madde 2). Sergide teşhir edilecek resimlerin mevzuu serbesttir (madde 5), ancak teşhir edilecek resimlerin doğrudan doğruya tabiattan yapılmış olması lâzımdır. Kartpostaldan veya herhangi bir orijinalden yapılmış kopyalar ve büyültmeler kabul olunmaz (madde 7). Eserlerin sergide teşhire lâyık olup olmadığı, Halkevi reisinin veya güzel sanatlar komitesi reisinin başkanlığı altında üç veya

beş kişiden müteşekkil bir jüri tarafından tayin edilir (madde 10). Her Halkevi jürisini üç ve beş kişiden teşkil etmekte serbesttir. Ancak evin azasından bulunmasa dahi güzel sanatlara vakıf bir kişinin (meselâ bir ressam veya bir resim muallimi bunlar bulunmadığı takdirde bir edebiyat veya estetik muallimi gibi) jüriye alınması lâzımdır (madde 11). Serginin küşadından bir gün önce kabul edilmiş eserler arasında jüri bir seçme yapar ve dereceleri verir (madde 13). Derece alan eserlere, ait olduğu Halkevi uygun ve mümkün görürse bütçesi nispetinde nakdî bir Halkevi mükâfatı verir (madde 15) ve bu mükâfat Mayıs ayı içinde Ankara'da açılacak olan Halkevleri Umumî Resim Sergisi'nin mükâfatını kazanmaya mani teşkil etmez (madde 16). Derece alan eserler Mayıs ayında Ankara Halkevi salonunda açılacak olan Halkevleri Umumî Resim Sergisi'nde teşhir edilmek ve parti mükâfatına namzet olmak üzere nihayet 15 Nisan'a kadar C.H.P. Genel Sekreterliğine gönderilmelidir (madde 17). Halkevleri Umumî Resim Sergisi'nde birinci, ikinci, üçüncü, dördüncü, beşinci dereceleri kazanan eser sahiplerine aldığı dereceye göre bir para mükâfatı verilecektir. Buna mukabil mükâfatlandırılan eserler Partice hediye olarak kabul olunacaktır (madde 20).[502]

Anılan talimatnameye uygun olarak 1940 yılından itibaren düzenlenen Halkevi Sergileri'ne katılım her yıl giderek arttığı gibi, sergilerde derece alan eserleri Ankara'da bir kez daha sergileyen Umumî Resim ve Umumî Fotoğraf Sergileri de sergileme etkinliklerine ayrı bir renk katar.

Ahmet Muhip Dranas, Halkevleri Amatör Resim ve Fotoğraf Sergileri adlı yapıtında söz konusu sergiyi düzenleyen Cumhuriyet Halk Partisi'nin söz konusu sergiyi düzenlemeye sevk eden gayeleri şu şekilde dile getirir:

"Sanat anlayışını ve zevkini bütün yurda yaymak, memleketin herhangi bir köşesinde, bir şehrinde, bir kasabasında, bir köyünde ırkın feyzinden fışkırmış genç kabiliyetlere, inkişaflarında muhtaç oldukları zemini ve imkânı vermek, aynı zamanda,

sanatın amatörünü, zevk sahiplerini yetiştirmek ve nihayet sanatı içtimaî bir zaruret ve fertlerin ruhunda manevi bir ihtiyaç haline getirmek. ...

Halkevleri Amatör Resim ve Fotoğraf Sergileri'yle tahakkuk ettirileceği ümit edilen ... maksat, sanatı halka benimsetmektir.

Bu sergi, sanat zevk ve anlayışını memleket mikyasında (ölçek) telkin ederek sanatı, bir zümrenin malı olmaktan çıkartıp, halk tabakalarına götürecek ve onun inkişafı için muhtaç olduğu tarlayı ve kültürü hazırlayacaktır".[503]

Sergiler bağlamında Cumhuriyet Halk Partisi'nin bir diğer etkinliği de Yurt Gezileri Sergileri'dir.

4.4.1.4.Yurt Gezileri Sergileri

Halkçılık ideolojisi bağlamında, 1938-1943 yılları arasında düzenlenen Yurt Gezileri'ne katılan ressamların, gezileri sırasındaki üretimlerini izleyiciye sunan Yurt Gezileri Sergileri'nden ilki 23 Mart 1939'da "Birinci Resim Müsabakası Sergisi" adı altında Ankara Halkevi'nde açılır. Sergiye verilen addan bir yarışmanın söz konusu olduğu izlenimi çıkartılsa da, resimler arasında bir derecelendirme yapılmamış olup, sergiye katılan eserlerin büyük bir çoğunluğu ise Maarif Vekâleti ve Cumhuriyet Halk Partisi tarafından satın alınmıştır.

İkinci Yurt Gezisi Sergisi ise, Birinci Devlet Resim ve Heykel Sergisi ile birlikte Ankara Sergievi'nde 31 Ekim 1939'da açılır. Birinci Devlet Resim ve Heykel Sergisi nedeniyle hazırlanan katalogun ilk dört sayfası Yurt Gezisi'ne tahsis edilir ve "C.H.Partisinin 2. defa olarak yurdun muhtelif yerlerinde çalıştırdığı (10) ressama ait eserler" başlığı altında sergiye katılan sanatçılar ve eser adları sıralanır.[504] 31 Ekim 1940'ta İkinci Devlet Resim ve Heykel Sergisi ile birlikte Ankara Sergievi'nde açılan üçüncü sergi için Hasan Ali Yücel şu ifadeleri kullanır: "Parti tarafından gönderilen ve pek çoğu Vekilliğimiz teşkilatına bağlı olan res-

samlarımızın memleketin muhtelif bölgelerindeki hayat ışığını canlandıran eserleri, bu düşünüş ve anlayışın renkli ve ahenkli delilleridir".[505]

Halkevleri'nin 10. kuruluş yıldönümü nedeniyle 25 Şubat 1942 tarihinde Ankara Sergievi'nde Devlet Resim ve Heykel Sergileri'nden ayrı bir şekilde açılan dördüncü sergide dört yıla ait tüm eserler sergilendiği gibi, ayrıntılı bir katalog da hazırlanmıştır. Benzer uygulama altıncı ve sonuncu sergide de söz konusu olmuştur. Altı yılın tüm eserlerinin sergilendiği altıncı sergi-nin katalogu "Cumhuriyet Halk Partisi Resim Sergisi 1944" adıyla yayımlanır. 1944'den sonra Yurt Gezileri Sergileri yapıtları ellişer resimden oluşan kümelere ayrılarak çeşitli Halkevleri'nde sergilenir[506] ve daha sonra kendi kaderlerine terk edilir.

4.4.2.İstanbul Resim ve Heykel Müzesi

Resim sanatının yaygınlaştırılması bağlamındaki girişimlerden biri de 20 Eylül 1937 yılında, Atatürk'ün direktifleriyle Dolmabahçe Sarayı Veliaht Dairesi'nin İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'ne dönüştürülmesidir.

Plastik sanatlar alanında bir müze kurulmasını amaçlayan erken girişimler 10 Eylül 1883 tarihli Güzel Sanatlar Yönetmeliği doğrultusunda başlamıştır. Anılan yönetmeliğin on üçüncü maddesi, Eski Eserler Müzesi'nden başka, resimle oyma işlere ayrılan bir müze kurulmasını öngörür. Ancak on dördüncü maddede, resim ve oyma eserlere ayrılacak müze için eserlerin toplanması ve sıralanması uzun süreceği gerekçesiyle, Sanayi-i Nefise Mektebi'nde, eski ustaların olmasa bile, günün sanatçılarının eserlerini toplayan bir resim salonunun yapılmasının şimdilik yeterli olacağı hükmüne yer verilir. Anılan yönetmeliğin ilgili maddesinde geçen resim müzesinin kurulması ve yerli ve yabancı ressamların eserlerinden oluşturulan bir koleksiyonun hazırlanması ise Osman Hamdi Bey'in ölümüne dek gerçekleştirilemez.[507]

Resim müzesi için koleksiyon oluşturmak amacıyla 1910 yılında Mebuslar Meclisi'nin bütçeye ek ödenek koymasıyla, yabancı sanatçıların en ünlü tablolarının ısmarlanmasına karar verilir. Osman Hamdi Bey'in kardeşi Halil Edhem Bey, Maarif Vekâleti'nden aldığı buyruk üzerine, Paris, Berlin, Münih, Viyana ve Madrid resim müzeleriyle yazışarak, önemli bazı yapıtların kopyalarını ısmarlamaya başlar. Yabancı ressamlara ait önemli yapıtların kopyaları, anılan müze müdürlerinin denetiminde, günün yetenekli ressamlarına yaptırılır. Söz konusu kopyalardan bir kısmı ise Avni Lifij (Luca Giordano'nun Mars ile Venüs'ü), Mihri Müşfik (Frans Hals'ın Çingene Kızı'nı), Selim Meşka Efendi (Jacques Louis David'in Madame Serisia'nın portresi), Ali Sami Boyar (Jean Baptiste François Chardin'in Topaçla Oynayan Çocuk'u), Nazmi Ziya (Antoine Coypel'in Demokrit'i), Hikmet Onat (Thomas Lawrance'ın Erkek Portresi) gibi Türk sanatçılar tarafından yapılır. Yabancı sanatçıların kopya eserlerine Türk ressamlarından örnekler katılarak koleksiyon genişletilir ve toplam 141 yapıta ulaşılır.

Resim müzesi için koleksiyon oluşturulduktan sonra, hazırlanan 25 Haziran 1917 tarihli Resim Eserleri Müzesi Tüzüğü'nde İstanbul'da resim eserlerine ayrılan bir müze kurulmasından bahsedilse de (madde 1) koleksiyonun bir müze binasında toplanarak sürekli sergilenmesi gerçekleştirilemez.

Resim müzesinin kurulmasındaki ikinci aşama, Sanayi-i Nefise Mektebi'nin 1926 yılında Fındıklı Sarayı'na (Eski Meclis-i Mebusan) taşınmasından sonra söz konusu olur. Maarif Vekâleti, Fındıklı Sarayı'nın yan kısmını resim müzesi olarak tahsis eder ve depolarda, askerî müzede, millî saraylarda ve resmî dairelerdeki resimlerin müzeye girebilecek değerde olanların müzeye verilmesini kararlaştırır. Söz konusu kararın alınmasının gerekçesi, Maarif Vekili'nin 12 Temmuz 1926 tarihinde Baş Vekâlete hitaben kaleme aldığı yazısında şu şekilde dile getirilir: "Her medeni milletin millî hazinelerini teşkil eyleyen müzeleri meyanında bir veya birkaç resim müzesinin mevcudiyeti ma-

lum-u devletleri ve bu müzelerin halkın ve gençliğin terbiye ve zevk-i bedîleri üzerinde ne derin tesirler bıraktığı izahattan varestedir. Gerek İstanbul Müzesi deposunda gerek Askerî Müzede ve gerek saraylarda vesair devair-i resmiyede mevcud âsâr Balkan Devletleri resim müzelerinden daha zengin bir müze vücuda getirebilecek miktar ve nevide olmasına ve resim müzesi ihtiyacından en küçük Avrupa hükümetlerinin bile vareste kalmamasına rağmen şimdiye kadar bu âsârın bir araya cemîyle bir resim müzesi teşkiline imkân hasıl olamayışını nazar-ı dikkate alan vekâlet-i acizi her milletin medeni hayatında mübrem (kaçınılmaz) olan bu ihtiyacı tanzim için ahiran (sonradan) kendisine devr edilmiş olan İstanbul'da Fındıklı Sarayı'nın yan kısmını resim müzesi olmak üzere tahsis eylemiş ve bütçesine bu âsârın cemî ve tasnifi için mikdar-ı kâfi tahsisât vaz etmiş bulunduğundan maru'l arz (arz edildiği gibi) müessesât ve devâirde bulunan resimlerden müzeye girecek kıymete haiz olanların vekâleti acizziyyeye merbut (bakanlığa bağlı) Sanayi-i Nefise Encümenî Heyet-i Mümeyyize'si tarafından tefrik ve teslimi için bir karar ittihazına müsâade buyrulmasını istirham ederim efendim".[508]

Maarif Vekâleti'nin ilgili talebi 21 Temmuz 1926'da İcra Vekilleri heyeti tarafından onaylanır: "Muhtelif devâir ve müessesâtda mevcud millî eser ve resimlerin cem ve tasnifi gençliğin terbiye ve zevki üzerinde pek büyük fâideleri olacağından İstanbul Müzesi Deposu'yla Askerî Müze'de ve millî saraylarla, resmî devâirlerdeki resimlerden müzeye gidebilecek kıymete haiz olanların Sanayi-i Nefise Tasnif Encümeni Heyet-i Mümeyyizesi tarafından tefrik, Fındıklı Sarayı'nda tesis edilen resim müzesine tevzi ve teslimi Maarif Vekâleti'nin 12 Temmuz sene 1926 tarihli ve 134/1181 numaralı tezkiresiyle vuku bulan teklifi üzerine İcra Vekilleri Heyeti'nin 21 Temmuz sene 1926 tarihli içtimaında tasvib ve kabul olunmuştur".[509]

Söz konusu karar tüm vekâletlere ve ilgili mercilere bildirilerek müzeye kabul edilebilecek değerde olan resimlerin Sanayi-i Nefise Tasnif Encümeni Heyeti'ne en kısa zamanda ulaştırılma-

sı talep edilir. İlgili mercilerin bu talebe müspet veya menfi derhal cevap verdikleri görülmektedir. Örneğin Ziraat Vekâleti, "Şeref mevrûd (gelmiş) 9 Ağustos tarihli ve 6/3120 numaralı tezkire-i devletleri arıza-i cevabiyesidir. Vekâlet-i âciziyyeye merbût (ulaşmış) devâir ve müessesâtda resim müzesine gidebilecek kıymete haiz bir eserin mevcud olmadığını meal (anlam) ihtiram (saygı) arz olunur efendim"[510] diyerek bünyesinde istenilen nitelikte resim bulunmadığını 13 Ağustos 1926 tarihinde Baş Vekâlet'e derhal bildirmiştir.

İstanbul'da Fındıklı Sarayı'nın bünyesinde resimler toplanırken, Ankara'da da Güzel Sanatlar ve Resim Galerisi açılması gündeme gelir.[511] Ancak her iki girişim de gerçekleştirilemez ve sonuçta Atatürk'ün direktifiyle İstanbul'da Resim ve Heykel Müzesi 20 Eylül 1937'de açılır.

Müzenin kurulmasından önce, 1936 yılında Güzel Sanatlar Akademisi tarafından Yarım Asırlık Türk Resmi Sergisi düzenlenir. Türk ressamlarının başlıca eserlerini bir araya getiren bu sergi münasebetiyle toplanan eserlerden bir resim ve heykel müzesi açılması fikri ortaya atılır. Çözümün Atatürk'te olduğu düşüncesiyle Afet İnan'dan yardım talep edilir ve Afet İnan, Dolmabahçe Sarayı Veliaht Dairesi'nin Resim ve Heykel Müzesi'ne tahsisi için Atatürk'ün müsaadesini alır.[512]

Müze için tahsis edilen Dolmabahçe Sarayı Veliaht Dairesi Güzel Sanatlar Akademisi'nin 22.06.1937 tarih ve 801 sayılı talebi gereğince, Millî Saraylar Müdürlüğünün 27.12.1937 tarih ve 358 sayılı yazısı ile Akademi'ye devredilir. Güzel Sanatlar Akademisi Direktörlüğüne hitaben kaleme alınan yazının içeriği şu şekildedir: "Direktörlüğünüzün 22/6/1937 tarihli ve 801 sayılı tezkereleri ile Dolmabahçe Sarayı Müştemilatından sabık veliaht dairesinin (Türk Resim ve Heykel Müzesi) ittihat edilmek üzere Güzel Sanatlar Akademisine devri teklif olunması üzerine keyfiyet 24/6/1937 tarihli ve 123 numaralı tahriratla (posta ile gönderilen resmî mektup) Büyük Millet Meclisi Reisliğine arz edilerek Millî Saraylar Talimatnamesine tevfikan istihsali (ele geçirme) muktazi (gerekli) riyaset divanı kararının tebliği rica

edilmiş ve Riyaseti Müşarünuileyhadan (adı geçen) alınan 1/7/1937 tarihli tahriratla da Meclisin yaz tatiline geçmiş bulunması hesabıyla şimdilik karar istilsağı (eklenmesi) mümkün olmayacağı cihetle Divanı Riyasetin ilk toplantısında görüşülerek bir karara bağlanmak üzere mezkür dairenin şimdiden bu işe tahsisinde mazhur görülmediği tebliğ buyrulması üzerine 18/8/1937 tarihinde tanzim edilen nüshateyn (iki nüsha) mazbata ile, mezkür bina idare ve muhafazası Güzel Sanatlar Akademisi Müdürlüğüne ait olmak üzere Resim ve Heykel Müzesi Müdüriyetine devrü teslim kılınmış idi. Bilahare Riyaset Divanı kararı istihsal edilmek suretiyle devir muamelesi tekamül ve şekli katisini iktisap eylediğinden bu husus Meclis Katibi Umumiliğin 10/11/1937 tarihli tahriratı ile Müdürlüğünüze tebliğ olunmuştur".[513]

1937 yılında Millî Eğitim Bakanlığı Güzel Sanatlar Şubesi müdürü olan Cevad Memduh Altar, müzenin kuruluş öyküsünü şu şekilde dile getirir:

"1937 senesinde Atatürk bir Resim ve Heykel Müzesi'nin açılmasını emrettiler, ama ortada bir kanun yok. ... Müze için acaba çabucak meclisten bir kanun çıkarılabilir mi çıkarılamaz mı telaşına düştük. Fakat Atatürk, o büyük insan bu mevzuda o kadar kategorik hareket ediyordu ki öyle bir kanun beklemeye falan mecali, hali yoktu. ... Mutlaka mevcut resimler toplanacaktı. ... Bunun üzerine bize iş düştü. Oldukça güç bir iş. Bütün devlet dairelerini dolaşmak, Osmanlı İmparatorluğu zamanından beri satın alınmış olan resimlerin, gerek devlet dairelerinde halen duvarlarda duranları, gerek depolarda envanterlerine kayıtlı olarak bulunanları araştırmak, bir seçim yapmak.

Akademi o zamanki hocalarını, ressamlarımızı memur etti. Bilhassa bunların başında Müzenin ilk müdürü olan Halil Dikmen gelir. Bakanlık bütün devlet dairelerine bir sirküler gönderdi. Ata'nın kendi uygun gördüğü, gösterdikleri Veliaht dairesinde müzenin açılmasını istediler. ...

Seçiciler eserlerin bir çoğunu duvarlarda gördüler, aldılar, bir kısmı depolarda senelerden beri bozulmak üzere, çoğu bozul-

muş, bozulmayan olanları da restore etmek suretiyle aldılar. Tabi, bütün devlet daireleri bu işe seferber oldular".[514]

Kuruluş hazırlıkları tamamlandıktan sonra Müze, törenle açılır. Açılış günü ile ilgili olarak Kerim Silivrili şunları aktarmaktadır:

"Nihayet açılış günü kararlaştırılır ve Akademi müdürü Burhan Toprak, müze müdürü Halil Dikmen, Akademi hocaları, Türk sanatseverleri, protokole dair zevat, hepsi Dolmabahçe Sarayı Veliaht dairesinde müzenin açılış merasimini yapmak üzere toplanır. Atatürk'ü beklerler. Atatürk Dolmabahçe Sarayı'nda kalmaktadır o esnada. Ülkü'yü elinden tutmuş, ara yoldan gelir. Ben bunları Halil Dikmen'den dinlediğim gibi nakledeceğim. Atatürk çok sinirlidir ve Atatürk'ün maiyetinde bulunan, refakatinde bulunan kişiler adeta Atatürk'ün gözüne çarpmamak kaygısı içindedirler. ...

Halil Dikmen ... Atatürk'ün elini sıkar ve 'Hoş geldiniz' der ve Burhan Toprak 'Paşa hazretleri, emreder misiniz, sergiyi gezdireyim mi, izahat vereyim, arz edeyim' derse de Atatürk başını döner Burhan Toprak'a, bir yabancı görüyormuş gibi bakar, bakar ve 'Sen anlat, gezdir' der".[515]

Kuruluş aşamasında Léopold Lévy'nin de etkin rol aldığı müzedeki eserler üç gruba bölünerek müze salonlarına yerleştirilmiştir: On dokuzuncu yüzyılın başından 1870'lere kadar üretilen eserlerden oluşan ve Ahmet Bedri, Salih Molla Aşki, Mustafa, Şeker Ahmet Paşa, Hüseyin Zekai Paşa, Osman Hamdi Bey, Hoca Ali Rıza, Süleyman Seyyid, Ahmet Ziya Akbulut gibi sanatçıların yer aldığı bölüm; Halil Paşa, Ali Sami Boyar, Şevket Dağ, Avni Lifij, Nazmi Ziya, İbrahim Çallı, Namık İsmail, Feyhaman Duran, Hikmet Onat gibi ressamların yer aldığı, 1870'den on dokuzuncu yüzyılın sonuna kadar olan dönemde doğmuş ve çalışmış olan sanatçıların oluşturduğu bölüm ve 1900'lerde doğup 40 yaşını bulmamış olan yeni nesil sanatkârların yapıtlarını içeren bölüm. Son bölümde Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği'ne ve D Grubu'na mensup ressamların

yanı sıra hiçbir birliğe mensup olmayan sanatçılara da yer verilmiştir.[516]

Muhtevası açısından zengin olan müzenin plastik sanatlar alanındaki boşluğu doldurduğunu ileri süren Nurullah Berk, kurumun resim eğitimi kadar eserlerin korunması bağlamında da önemli bir misyon yüklendiğini bildirir. Ancak önemli olan müzeyi yaşatabilmektir. Nurullah Berk'in ifadesiyle, "Bu kadar muvaffak bir şekilde başlanmış bir eserin bilhassa halkın terbiyesi bakımından daha istifadeli bir şekilde devam etmesini temenniden kendimizi alamıyoruz. Böyle bir galeri tertip edildikten ve açıldıktan sonra bütün işin bittiğini düşünmek doğru değildir. Bu galeriyi kurmak ne kadar mühim ise, onu yaşatmak o kadar, hatta daha da mühim ve güç bir iştir".[517]

Müzenin açılmasını Ar dergisi de plastik sanatlara katkı olarak değerlendirerek şu yorumlarda bulunmuştur:

"Memlekette güzel sanatlar şimdi kök bulmuştur. Artık yeni yetişen nesiller için mazi bir gece olmadığı gibi, kıymetli bir sanatkâr için de geleceğin gece olmasına imkân kalmamıştır.

Bu müze sanata olduğu gibi halkın terbiyesine de mühim hizmetler edecektir. Göz terbiyesi ancak müzelerle, sergilerle kabildir. Bu müzenin duhuliyesi olmayacaktır. Bugün sanat çalışan bir çok gençlerin resim terbiyesi hocasından gördüğünden ibaret kalmaktadır. Bu müze, geçmiş nesillerin tecrübelerini, tereddütlerini, vardıkları neticeleri hocalarından aldıkları derslere ilâve edecektir".[518]

Varlığıyla sanatçılara görsel bellek oluşturan bir müzeye kavuşan resim sanatı, böylece tüm gelişim evreleriyle izleyiciye sunulmuş olur.

V. SONUÇ

5. SONUÇ

Cumhuriyet'in modernleştirme bağlamında toplumun formasyonunu hedefleyerek, rasyonellik üzerine temellenen devlet merkezli bir toplum oluşturma girişimlerinin arkasındaki itici güç 'devletin bekası' olmuştur. Batı modernleşmesinin temel unsurlarından biri bireyi ön plana çıkartmak iken, Türk modernleşmesi girişimleri, siyasî platformda tamamlanan ulus-devlet sürecinin sürekliliği üzerine odaklanır. Ulus-devletin sürekliliği, eğitim, sağlık, bayındırlık, sanayileşme ve kalkınmayı sağlamayı da kapsayarak toplumun kültürel dönüştürülmesine endekslenir. Düşünsel planda kurulan ideolojinin devlet eliyle, Tanzimat reformlarında olduğu gibi, yukarıdan (devletten) aşağıya (halka) doğru uygulanmaya çalışılması ve girişimci sınıfın bulunmaması, tüm etkinliklerin devlette toplanmasına yol açar.

Misak-ı Millî sınırları içindeki devletin korunması ve güçlenmesi, 'imtiyazsız, kaynaşmış, sınıfsız' bir toplum tasarımı öngördüğünden, korporatizm temelli kültür politikası kendisini iki ana kodla ortaya koyar: milliyetçilik ve çağdaşlaşma. İçerikleri devletin denetiminde homojen bir toplum oluşturma doğrultusunda belirlenen iki ana kod, Cumhuriyet öncesi başlayan Batılılaşma hareketinin çağdaşlaşma, II.Meşrutiyet döneminin düşünce akımlarından olan Türkçülüğün milliyetçilik ilkesine dönüşmesiyle kültürel platforma yerleşir. Muasır medeniyetlere yetişme ve onları geçme olarak ele alınan çağdaşlaşma ve ulus-

devletin sınırları içindeki yurttaşlık olarak anlaşılan milliyetçilik toplumu dönüştürmeyi amaçlayan kültür politikasının çerçevesini çizer.

Ulus-devletin bekası üzerine temellenen kültür politikası ile Türk devrimi, oluşum süreci ve hitap ettiği toplum bağlamında, Batı'nın diğer otoriter rejimlerinden farklılık gösterir. Türk devriminin teorik çerçevesini oluşturmak amacıyla bir araya gelen Kadro dergisi yazarlarından Şevket Süreyya Aydemir, millî kurtuluş hareketi olarak adlandırdığı devrim ile faşizm ve sosyalizm arasındaki farkları 'tarihi menşe' ve 'mahiyet' açısından ele alır. Yazara göre, sanayi devriminin doğurduğu sınıf mücadelesinin oluşturduğu toplumsal yapının bir tepkisi olan sosyalizm ve I.Dünya Savaşı sonrası hareketi olan faşizm, yüksek tekniğin ve sermayenin hakim bir sınıf elinde toplanmasını hedeflemeleri açısından millî kurtuluş hareketinden ayrılır. Millî kurtuluş hareketi, yüksek teknik ve yeni doğacak sanayi üstünde 'hakim bir sınıfın tahakkümüne' meydan vermediği gibi, sınıf mücadelesi yerine tek, tezatsız bir millet anlayışını savunur. "Millî kurtuluş ideolojisinde millet, cemiyetin aslî bünyesidir. Bizim milliyetçiliğimizde millet bünyesi siyaseten masun (yani müstakil) ve iktisaden, yüksek tekniğin millet hesabına kurulması sayesinde her türlü tezatlardan tasfiye edilmiş mütecanis (bir cinsten olan) bir varlık olarak telâkki olunmaktadır".[519]

Devrim ideolojisini otorite bağlamında da değerlendiren Şevket Süreyya Aydemir,

"İnkılâp, hadise bakımından manası itibariyle, millet içinde bir takım insanların irade ve menfaatlerinin, diğer bir takım insanların irade ve menfaatlerine cebir ve zor ile bağlanması demek olduğundan bu hadisede disiplin, prestij ve otorite zarurî ve ayrılmaz unsurlardır. Binaenaleyh inkılâpçı bir devlet her şeyden evvel hiç şüphesiz disiplini müdafaa eden, inkılâp temayüllerinin kendi ileri hamlelerile tabiî mümessili olan ve bu itibarla prestijini tesis eden otoriter bir teşkilat olmak tıynet (yaradılış) ve mecburiyetindedir. Bu bakımdan devlet teşkilatı, şekil itibarile bütün inkılâp memleketlerinde birbirinin aynı gibidir.

Fakat şu var ki, gerek faşizm, gerek ihtilâlci sosyalizmde devlet, sınıfî mahiyetini kaybetmemiştir. Birincisinde büyük kapitalist kârların masuniyeti diğerinde devletin esasen sınıf diktatörlüğü şekli, onlarda devlet sistemlerinin otoriter mahiyetini millet içinde bir kısım halkın, diğer kısım halka karşı devamlı cebir ve zoruna tahvil eder. Böyle bir devlet ya dahile karşı sınıfî tezadın, ya harice karşı emperyalist hükümranlığın icra vasıtasıdır.

Halbuki millî kurtuluş ideolojisinde devlet, uzun asırlardan beri yağmaya ve istismara maruz kalmış, sanayisizleştirilmiş, kültürsüzleştirilmiş olan milleti, kül halinde ve milletin umumî menfaatlerini şahsî menfaatlere hakim kılarak ilerletmek için kurulmuştur. Burada devlet, harice karşı siyasî ve iktisadî istiklâli korumanın ve dahile karşı tezatların ve sınıf mücadelelerine meydan vermemenin doğurduğu bir zarurettir. O, milletin faaliyetlerini tanzim eder, istikametlendirir. Emperyalist memleketlerin teknik tahakkümü karşısında fertlerin başaramayacağı kuruculuk işlerini bizzat başarır",[520] diyerek devletin tüm etkinliklerde söz sahibi olma gerekçesini açıklar.

Devrim ideolojisi çerçevesinde belirlenen toplumsal formasyon, Althusser'in işaret ettiği gibi, bireylerin önceden saptanan ilişkiler içinde alacakları rolü belirlediği gibi, kültürel açıdan devletin ideolojik aygıtı olan sanat da, yönetici ideolojiye öncelik vererek hareket eder. Sanatın da yer aldığı devletin ideolojik aygıtları kontrol altına alınmadan iktidar sürekli kılınamayacağı için, yönetimsel sürekliliğin sağlanmasında sanattan da, ideolojik ilkelerin yaygınlaştırılması doğrultusunda yararlanılması devrimsel ivme alan toplumlarda gözlemlenir.

İdeolojinin sanata gereksinimi var mıdır? Varsa nasıl bir sanata? Yanıtın içeriği, I. Dünya Savaşı'ndan sonra Avrupa'da giderek yaygınlaşan totaliter rejimlerin güç-sanat anlayışında belirginleşir. Yirminci yüzyılın başlarındaki modern sanatın politik amaçlarla örtüşmediği, Weimar Cumhuriyeti'nin modernizmini 'kültürel bolşevizm' olarak tanımlayan Nasyonal Sosyalizm için açıktır. Avant-garde sanat politik amaçlı olmadığından Stalin

Rusyası tarafından da hoş karşılanmaz. Modern sanat bağlamında Fütürizm, Mussolini İtalyasında desteklense de, ideoloji halka hitap eden diğer bir deyişle, halkın kolay anlayacağı bir sanat dilini tercih eder. Halkın kolay anlayabilmesi için figüratif anlatım dilini seçen ideolojik sanat kahramanlık, cesaret, dayanıklılık, sağlamlık, güçlülük gibi imgelerle donatılır ve siyasî otoritenin kontrolü altına alınır.

Belirlenen ideolojiyle hareket eden rejimlerde politik otoritenin kontrolü altına alınan sanat, gücün kendisinden beklediği talepleri yerine getirme misyonunu yüklenir. Gücün etkisi altında olan sanatın öncelikli misyonu ideolojinin halk tarafından beslendiğini ortaya koymaktır. Kitle milliyetçiliğini kuvvetlendirmek ereği ile düzenlenen resmî törenlere mekân oluşturmak için gündeme gelen meydan ve stadyum gibi alanlar, izleyici olarak geniş kitlelerin katılımını sağladığı gibi, ideolojinin desteklendiği mesajını verme işlevini de yüklenir. İdeolojinin halkla bütünleşmesine mekânsal olarak hizmet veren mimarlık, düzenlemeleri ile halkın, ideolojiye katkısı olan ve onu destekleyen kitle olarak gösterilmesine yardımcı olur. Anıtsal mimarîye yönelme, varsıl olmayan halk yaşamına görkemli yapılar katarak, ona varsıl olma deneyimi yaşatma isteminden de kaynaklanır. Örneğin, görkemli dekorasyona sahip Moskova Metrosu söz konusu işlevi yerine getirir. 'Metro sizindir' sloganıyla, bireysel lüksü olmayan halkın gerçekte sahip olmadığı bir değerin izlenimine ulaşması sağlanır. Halk ne kadar sade olursa mimarlık o kadar görkemli olur kuralı Stalin Rusyasında en uç noktaya ulaşır. Türkiye Cumhuriyeti'nin ise, ideolojik olarak aynı ilkeler doğrultusunda hareket etmesine rağmen, maddi imkânsızlıklar nedeniyle, mimarlık alanında Batı ölçeklerinin altında kaldığı gözlemlenmektedir.

Gücün, sanattan beklediği kendisinin zaferini ve başarısını görselleştirmesi bağlamındaki talebi, sanatı bir propaganda aracı haline getirir. Devletin değerler sistemini telkin ederek, didaktik bir nitelik kazanan sanat, özellikle halkın okuma-yazma bil-

meyen kesimini devrim ideolojisi doğrultusunda aydınlatmak üzere propaganda amaçlı kullanılır. Devrimsel süreç geçiren ülkelerde, zaferin ve başarının görselleştirilmesi plastik sanatların gündemine yerleşir ve tarihte zafer taklarının üstlendiği söz konusu işlev, plastik sanatlarda yüceltme ile yerine getirilir, ideolojiyi belleklerde canlı tutmak amacıyla halkın rahatlıkla görebileceği yerlere özellikle anıt heykeller dikilir. Bu açıdan resim sanatına oranla daha atıl kalan heykel sanatımız da Cumhuriyet'in kuruluş yıllarından itibaren canlılık kazanır.

Ulusal bilincin güçlendirilmesine yönelik olarak kent meydanlarına dikilen heykeller ve devlet kurumlarına yerleştirilen büstler, Türk devriminin hazırlık aşaması olarak kabul edilen ve zaferle sonuçlanan Ulusal Kurtuluş Savaşı ikonografisini oluşturur. Söz konusu ikonografide Ulusal Kurtuluş Savaşı ile özdeşleştirilen Atatürk, halkı ezik düşüren bir düzenden çıkartarak zafere kavuşturan bir kahraman olarak ele alınırken, diğer figürler, fiziksel gücü ve dayanıklılığı yansıtan formlarıyla Türk halkını temsil eder. İdeal yaklaşımın ideolojik içerikle bütünleştiği bu heykel anlayışının benzeri Hitler Almanyası, Mussolini İtalyası ve Stalin Rusyası için de söz konusudur. Almanya'da ırkçı nitelikler, İtalya'da antik Roma tiplemesi, Rusya'da ise işçi-köylü-çiftçi üçlemesi ön plana çıkarken, Türkiye'de devrim liderine destek olan sınıfsız, kaynaşmış, imtiyazsız halk imgesi vurgulanır. Almanya'da ırkçı niteliklerin, İtalya'da ise antik Roma tiplemesinin ön plana çıkmasında totaliter rejimlerin, geçmişi biraz da efsaneleştirerek saflarına çekme istemi etkili olur. Referans noktası İtalya için savaşçı ruhu ve yayılmacı politikasıyla antik Roma olurken, Hitler Almanyası için Teutonlardır.[521]

Heykel sanatında görülen Ulusal Kurtuluş Savaşı ikonografisi, resim sanatında, devrim ideolojisine koşut üretilen yapıtlarda sürdürülür. Devrimin yüceltilmesi bağlamında, liderler ile ulusun başarısı için kendini feda eden ve rejime adayan coşku içinde halk resim sanatına tema oluşturularak tarihsel kayıtlar haline dönüştürülür.

İdeolojiyi görselleştiren resim sanatı bağlamında anlatım dilinin açık-seçik olması istemi figüratif resmi ön plana çıkarttığı gibi, ulusal bellek oluşturma işlevini yüklenen yapıt klasik-akademik anlatım tarzına yönelir. Aynı ölçüt 1923-1950 yılları arasında Türkiye'de üretilen yapıtlar için de söz konusu olmuşsa da, eğitimlerini yurt dışında pekiştirerek modern sanatın form anlayışını ülkeye taşıyan Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği ve D Grubu bir anlamda bu ölçütün dışına çıkmıştır. İçerik olarak yerel, form açısından modern yaklaşımı uygulamaya çalışan bazı birlik ve grup üyeleri bir ikilemi dile getirir. Görsel sanatlardaki modernizm, modern bilim gibi, optik dünyanın temsilinin gerçeği olduğu gibi dile getiremeyeceğinden hareketle, geleneksel sanatın betimleme tarzına karşıt bir tutumla, objenin belli bir görüntüsüne bağlı kalmaz, resimsel illüzyonu reddederek düşünceden alınan elemanlarla resmin 'kendiliğinden şey'e dönüşümünü gerçekleştirmeye çalışır. Nesnel bir tavırla temsil edilenin önemsizleştiği modernizmin kavramsal yanından ziyade teknik yanıyla ilgilenen Türk sanatçıları, daha anlatımcı tavrı benimsemişler ve seçtikleri yerel konuları modern form anlayışı ile sunmuşlardır. Bunun sonucunda Türk resmi, daha önce İzlenimcilikte olduğu gibi, modern form bağlamında Kübizme de kendi yorumunu getirir. Batı'da İzlenimciler, insana dış dünyayı bildiren elemanlar olan duyumların bir kompleksi olarak ele aldıkları objeyi yansıtmak için ışık ve rengi incelemişler ve deneysel birikimlerini tuvale taşımışlardır. Oysa Türkiye'de İzlenimcilik renk ahengi olarak yorumlanarak Osmanlı ruhu taşımış ve resim sanatına kişisel yorumların girdiği açık hava resmi olarak değerlendirilmiştir. Kübizm de Türkiye'de "resmin yapısal sorunlarının kavram olarak kesinlik kazandığı bir dönem"[522] olarak ele alınır.

Modern form ve yerel içerik dualitesini yaşayan Türk resmi, devrim ideolojisine eleştirel bir tavır takınmadığından kültür politikalarıyla devlet tarafından desteklenir. Oysa aynı dönemlerde modern resim, Hitler Almanyasında dejenere sanat olarak

dışlanır. Nasyonal Sosyalizmin kuramcısı Alfred Rosenberg'in yakın arkadaşı mimar Paul Schultze-Naumberg, Sanat ve Irk (1928) adlı kitabında modern sanatçıları hasta ve dejenere olarak niteler. Bunun yanı sıra, Hitler'in İç İşleri Bakanı Wilhelm Frick öncülüğünde hazırlanan Alman Sanatçıların Hükümetten Beklentileri (1933) adlı manifestoda, millî Alman sanatının önemi üzerinde durularak, bu karakteri taşımayan yapıtların yok edileceği ve bu tür yapıtları sergileyen müze yöneticilerinin de işten çıkartılacağı bildirilir.[523] Millî Alman sanatı karakteri taşımayan modern akımların kullandığı dilin toplumu dejenere ettiği iddiası, yapıtlardaki vatanseverlik ve millî değer yargılarının yokluğuna dayandırılır. George Grosz, Otto Dix, Otto Gabriel, Rudolf Schlichter gibi sanatçıların 'kültür aşağılayıcıları' olarak adlandırıldığı bu dönemde, modern sanatçılar, toplumun ahlâkını bozdukları ileri sürülerek takibata uğrar, yapıtları müzelerden kaldırılarak İsviçre'deki koleksiyonculara satılır, alıcı bulamayanlar ise yakılır.

İdeolojisine ters düştüğü oranda sanata ölçütler koyan Nasyonal Sosyalizm diğer totaliter rejimler gibi, kendi rejiminin yurttaşlarının çıkarı için yeni bir dünya görüşü getirdiğini ve bu dünya görüşü doğrultusunda yurttaşlarının daha özgür olduğunu iddia eder. Ancak bireysel karşıt sesleri susturmak özgürlüğü kısıtladığı gibi, bu bağlamda sanata da müdahale, yaratma özgürlüğüne sekte vurur. Oysa, sanatsal ifadenin özerkliği, özne olarak sanatçı bağlamında, Kant'ın 'Eleştirileri'nde on sekizinci yüzyılın sonlarından itibaren söz konusu olur.

Nesne hakkındaki bilgiyi gerçekleştirenin özne olduğunu ileri sürerek özneyi etken konuma getiren Kant, fenomenler dünyasının öznenin yapısındaki salt formlar aracılığı ile algılandığını ve gerçeği kavranabilir bir nesne durumuna getirenin bu formlar olduğu anlayışını ortaya koyar. Epistemolojik açıdan öznenin etken haline getirilmesi, sanatsal formlara ereklilik açısından yönelişte de söz konusu olur. Sanat eserinin özünü ereksiz ereklilik olarak adlandıran Kant'a göre sanat, oyun gibi, ken-

di dışında hiçbir ereğe hizmet etmediği için ereksizdir. Kant'ın sanatı aynı bir oyun gibi ereksiz ereklilik olarak görmesi Schiller'i de etkiler ve oyun gibi olan sanatın insanı tam ve özgür kıldığı anlayışı gündeme gelir. Sanatın kendisi için var olmasına hizmet eden bu görüşler, zamanla sanatı farklı bir boyuta taşıdığı gibi, on dokuzuncu yüzyılın sonlarından itibaren başlayan geleneksel form anlayışından kopma, sanatçının giderek kendini her türlü bağlardan zihinsel olarak kurtarmasının bir sonucu olarak karşımıza çıkar. Yirminci yüzyılda egemen olan sanat ve sanatçıya sınırlama getirilemeyeceği anlayışı, Kandinsky'nin şu sözlerinde ifadesini bulur: "Dün anlamsız kabul edilen sanat için övgü dolu yazılar yazan sanat eleştirmenleri ... bu kitaplarda, sanatın çoktan ortadan kaldırdığı engelleri ortadan kaldırmaya çalışırlar ve sanatın önüne değil de arkasına koyduklarının bilincinde olmaksızın yeni engeller koyarlar. Somutlaşmayan bir şeyin teorisi olamayacağı gibi, sanatın dışsal prensipleri geçmişle ilgilidir, gelecekle değil. ... Teori ancak dünün belirginleşmiş formlarına ışık tutar. Bizi geleceğe götüren tindir".[524]

Sanatçı özgürlüğü bağlamında 1923-1950 yılları Türkiyesine baktığımızda, devrim ideolojisine eleştirel bir tavır almadıkları oranda, sanatçıların siyasî yapı tarafından kısıtlanmadığı gözlemlenmektedir. "Eserlerimde samimi olmaktan başka hiçbir endişem yok"[525] diyen Malik Aksel, "Eserlerim kendi görüş ve duyuşumun mahsulüdür"[526] ifadesiyle Şeref Akdik, "Hepimizin ön plandaki gayesi, güzel eser vermektir"[527] diyen Turgut Zaim, "Gayemiz, Türk resim sanatını beslemek, gücümüzün yettiği kadar zenginleştirmektir"[528] ifadesiyle Cemal Bingöl, sanatçıların kendi istek ve anlayışları içinde resim ürettiklerini dile getirmektedir. Devlet desteğinden de memnun oldukları anlaşılan sanatçıların konumları 1945'lerden sonra değişime uğrar. Devlet desteği giderek zayıfladığı gibi, bazı sanatçılara karşı olumsuz tutumlar da sergilenir. Örneğin, II. Dünya Savaşı döneminde devlet otoritesine ve sisteme karşı çıktığı için tutuklanıp 16 ay tutuklu kalan (1944-1945) ve Fransız Konsolosluğu'ndan 6 aylık

burs kazanmasına rağmen pasaport yasağı nedeniyle yurt dışına çıkamayan Nuri İyem, içinde bulunduğu durumu şöyle ifade eder:

"Çeşitli yerlerde iş bulurdum. Ama gelirler, işi verene baskı yaparlar, baltalarlardı beni. Bu da yetmezdi. Bir otele gitsem kalsam, bir gün sonra, o mültefit (iltifat eden) otelcinin bana karşı tutumu bile değişirdi. 1953'te Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi'nde, kişisel bir sergi açmak için Ankara'ya gitmiştim. Ulus'ta bir handa kalıyordum. Meğerse beni izlemeye birini memur etmişler. Ama adam dayanamamış da en sonunda, 'Siz ne yapıyorsunuz anlayamadım ki, bana sizi takip ettiriyorlar!' demişti bana. Bir seferinde İzmir'de beni izleyen memura saatimi satmıştım.

Tevfik İleri'nin[529] bakanlığı zamanında Brezilya'daki Sao Paula'daki bir sergiye, jüri benim resimlerimi de seçmişti. Resimler de artık sandığa konmuş ve gitmek üzere. İleri'nin bir telefon emri ile bizim resimler benden habersiz olarak sandıktan çıkarılıyor. Ancak bir zaman sonra resimlerin gitmediğini öğrenebildim. Bu olay üzerine jüri üyesi heykeltraş Hadi Bara (sergiyi Brezilya'ya götürecek olan da kendisiydi) olayı protesto ederek hem jüriden, hem de sergi komiserliğinden ayrıldı. İşe bakın ki, bu arada bana Brezilya'dan mektup geliyordu. Ben de yazarak gelemeyeceğimi bildirdim. Bu olaydan sonra da bir daha uluslararası sergilere katılmama kararı aldım".[530]

Nuri İyem'in, Turgut Zaim'in Devlet Tiyatroları dekoratörlüğüne getirilmesi ile ilgili yorumları da dikkat çekicidir. Turgut Zaim, "nasıl bir Türk resmi yapabilirim? diye çırpınıp durdu. Kendine göre de bir şeyler yaptı. Ama gel görelim D Grubu ve Müstakiller, Turgut Zaim'i yerin dibine batırdılar. Halk Partisi'nin gözünden düşürmek için envai çeşit dedikodu icat ettiler. Nihayet Turgut Zaim'i kaldırdılar, Devlet Tiyatroları'nda dekoratör olarak kullanmaya başladılar. Adamın en güzel zamanlarını dekoratörlükle törpülediler. Gitti... Ben ... arada bir görüyordum kendisini, bu konuyu açtım. 'Ne yapabilirdim? Elbette ka-

bul edecektim. Aç kalamazdım ki' diyor. Yaptığı resme inanmadılar. Halbuki tam Cumhuriyet Halk Partisi politikasına uygun resim yapıyordu bu adam. Sadece korkusundan daima köy hayatından, köylerin mutluluk içinde olduklarından bahsediyordu. Arada bir o köylülerin arasına Atatürk'ü koyuyordu. Ama bu bir hareketti ve kendisine 'korkma' denseydi, Turgut Zaim'den çok güzel şeyler çıkabilirdi. Olmadı".[531]

Bireysel aykırı sesler bağlamında, Türkiye'de uzun yıllar resmî sanatın temsilcisi olan Akademi'nin Yeniler Grubu üyelerine karşı gösterdiği tepki de anlamlıdır. Sergileriyle Akademi'nin ve D Grubu'nun saltanatına karşı bir tavır başlatmaları nedeniyle Yeniler Grubu'nu desteklemeyen Akademi müdürü Burhan Toprak, 1943 yılında grubun Eminönü Halkevi Sergi Salonu'nda düzenledikleri sergiden, Mümtaz Yener'in 'Fırın' adlı tablosunu ve Haşmet Akal'ın bir natürmortunu çıkartmaya çalışır. Grubun Akademi müdürüne karşı gelmeleri üzerine resimler ancak polis yoluyla salondan çıkartılır.[532]

Sanatçıya karşı tutumları açısından farklılık gösteren kültür politikaları ile resim sanatı bağlamında değinilmesi gereken bir diğer husus, üretilen eserlerin değerini belirlemede kullanılan ölçütlerdir. Değer konusunda kullanılan ölçütlerin başında yapıtın devrim ideolojisi ile örtüşüp örtüşmediği gelir. Malik Aksel'in ifadesiyle, "bazen ikinci derecede bir sanat eseri birinci derecede bir inkılâp eseri olabilir. Onun için eserlerin yalnız sanat bakımından değil memleketin dününü, bugününü ve yarınını anlatması bakımından da rolleri ehemmiyetlidir. ... Eserlerin kıymeti, yalnız sanat bakımından değil yurt ve memlekete olan ilgisi bakımından da ölçüye vurulur".[533]

Devrim ideolojisi ile örtüşmesi için yerel konulara yöneliş, millî sanat söylemini kuvvetlendirdiği gibi, ulusallık-evrensellik tartışmalarına da zemin oluşturur. Ulusal sanat, "ayrı kimliğini saptayabileceğimiz sürece bir toplumun üretim sürecine katıldığı ve egemen olduğu her sanat"[534] olarak ele alındığında, Türk toplumunun kimliğini yansıtan eserlerin ulusal sanatın içeriğini

oluşturacağı açıktır. Kimlik sorunu, ulusal sanat oluşturma açısından iki yorumu beraberinde getirir: geçmişle kurulacak biçimsel bağlar ve ulus duyarlılığına hitap etme. Geçmişle kurulacak bağlar, özgün veriler doğrultusunda bireşime ulaştırılmadığı sürece, ulusallık sorununa bir çözüm getiremez düşüncesi, ulusal duyarlılığa hitap etmeyi ön plana çıkartır. Ulusal duyarlılığa hitap etme, sanat üretimini ulusal bilinci oluşturma çabası içinde olan bir anlayış içinde değerlendirir. Ancak burada sorulması gereken soru, ulus bilinci yaratma çabası içinde olan sanat üretiminin ortaya koyduğunun her zaman ulusal nitelik taşıyıp taşımadığıdır. Bu noktada Doğan Kuban şu saptamayı yapar: "Yunus Emre oratoryosu bütün temalarıyla Anadolu'nun bağrından kopmuş olsa bile bu (ulusal) duyarlığa aynı yoğunlukta hitap edebilir mi? Şimdi biz Saygun'un yapıtı ile ulus bilincini yoğurabilir miyiz? ... İyem'in kadınlarını ulusal yapan şey, onların Anadolu insanının fizyonomisinin ağırlığını taşıması mı? Yoksa onların içinde ürediği koşulların bizim malımız olması, seyredenlerin bunun bilincine varması mıdır? Ulusal olanın üretim koşullarını ulusun yaşantısı saptamalıdır. Bu koşulları sadece içerik olarak ya da biçim anısı olarak tanımlamak doğru değildir. Biçimsel anılar ulus bilincini uyarıcı araç olarak kullanılabilir hiç şüphesiz. Bir eski vurgu, bir ezgi, bir renk düzeni yeni bir düzen coşkusu için başlangıç olabilir. Fakat bir Bedri Rahmi, bundan ötürü toplum bilincine ulus olma kaygısı mı veriyor? ... Kuşkusuz ulusal olanın bir çeşidi var: sanat düzeyine ulaşan halk ürünü"[535] ve "toplumun günlük yaşantısında yeri olduğu için Türkiye üzerindeki bütün sanat ürünlerine Millî kültürün bir parçası olarak bakıyorum".[536]

Ne salt biçim ne de salt içerik üzerine temellenen ulusal sanatı "evrensellik koşulları içinde bile sanat eserine özel bir karakter aşılamak"[537] olarak tanımlayan Nurullah Berk'e göre ulusal sanat eğilimi, D Grubu'nun Batı modernizmini ülkeye getirmek gibi evrensel bir kaygısı paralelinde ilkin Turgut Zaim'de görülür. Anadolu'ya, köye ve köylüye yönelişin ilk örneklerini

sunan Turgut Zaim'in yanı sıra, Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun da Anadolu motiflerini yeni bir anlayış içinde değerlendirdiğini belirten Nurullah Berk, ulusal sanatın Anadolu, köy ve köylü gibi temalar içine sıkıştırılmayacak anlamda ve genişlikte bir eğilim olduğunu iddia eder. Kendi ifadesiyle, "sorun ulusal konu ve motiflerin işlenişinin çok ötesinde, üstünde bir anlam taşır aslında. Teknik, resim üslûbu ne kadar önemli rol oynarlarsa oynasınlar, bir sanat eserinin, özellikle bir resmin, bir tablonun ulusal, yerel bir hava taşıması, onu öteki kültürlerden ayıran bir duyguyu yansıtması ne konu, ne temada, ne de motiflerin tekrarlanmasında, aktarılmasındadır".[538]

Ulusal sanat araştırmalarını, hat sanatından esinlenerek Şemsi Arel ve Abidin Elderoğlu'nun soyut sanat alanına da taşıdıklarını belirten Nurullah Berk, geleneksel sanatların evrensel değerlerle kaynaştırılmasıyla özgünlüğe ulaşılacağını ileri sürer. Evrenselliğin, çağdaş Türk resmi oluşturma bağlamında geleneksel kaynakların yeniden yorumu olarak ele alınması resim sanatına farklı bir boyut kazandırır ve resim dili giderek çeşitlenir.

Kültür politikasının resim sanatımızın gelişmesi ve yaygınlaşmasındaki katkıları 'devlet desteği' kapsamında söz konusu olur. Sanatı ve sanatçıyı koruyan bir zümrenin olmaması diğer sanat dallarında olduğu gibi resim sanatında da devlet desteğini zorunlu kılar. Devlet desteği, öncelikle sanatçıların yetişmesini sağlayacak eğitim olanakları kapsamında söz konusu olur ve yurt içi eğitim yurt dışında pekiştirilir. Nitelikli sanatçıların yetişmesine ortam hazırlamanın paralelinde, nicelik sorunu üzerinde de duran devlet, sanatçının ortaya koyduğu eserlerin halk ile buluşması için sergiler düzenleme ve düzenlenen sergilerde sanatçılara ödüller verme gibi sanatçıları özendirici tedbirlerle, sanatçı sayısını çoğaltma girişimlerinde bulunur.

Devletin resim sanatına desteği bağlamındaki diğer girişimleri arasında, gerek sanatçılara ve gerekse izleyiciye görsel bellek oluşturan İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nin açılması, ba-

kanlık bütçelerine tahsisat koyarak sergilerden eser satın alma, sanatsal etkinliklerin yürütülmesi ve yaygınlaştırılması için Millî Eğitim Bakanlığı'na bağlı olarak kurulan Sanayi-i Nefise Müdürlüğü, halkı ressamlarla, ressamları halk ile buluşturmak gayesiyle Cumhuriyet Halk Partisi'nin düzenlediği Yurt Gezileri, Güzel Sanatlar Akademisi'ne yurt dışından getirtilen hocalar, Ar şubesinin etkinlikleriyle genç yetenekleri resim sanatına kazandırmayı ve resim sanatını geniş bir kitleye tanıtmayı üstlenen Halkevleri'nin kurulması sayılabilir.

Sanatta himayeyi de kuşatan devletçilik anlayışını Ahmet Hamdi Tanpınar'ın, "inkılâbımız ferdi çalışma ve serbest mübadele rejiminin devrini ikmal etmesinden doğmuştur. İşte onun içindir ki biz inkılâbımızla, müdahaleci ve otoriter bir kuvvet tarafından tarih akışına müdahale ederek hamleler yapmak mecburiyetindeyiz. Bu otoriter ve inkılâpçı kuvvet, bizim nazarımızda devletten ibarettir. Onun içindir ki Türk inkılâbının devletçilik prensibi, inkılâbın kendisinde mündemiç (konulmuş) en ileri bir vasıftır",[539] diyerek ortaya koyması, sanatın himaye altına alınması gerekçesine açıklık getirir. Sanatı ve sanatçıyı destekleyecek bir kesimin bulunmaması, sanatsız muasır medeniyetler seviyesine ulaşılamayacağı düşüncesiyle, devlet mesenliğini zorunlu kılar.

DİPNOTLAR

1. İlber ORTAYLI, "18. Yüzyılda İlmiye Sınıfının Toplumsal Durumu Üzerine Bazı Notlar", 18.

2. Enver Ziya KARAL, "Tanzimattan Evvel Garplılaşma Hareketleri", 17.

3. Helmuth von MOLTKE, **Moltke'nin Türkiye Mektupları**, 281.

4. Mektubun Fransızca tam metni için bkz. Cevdet PERİN, **Tanzimat Edebiyatında Fransız Tesiri**, 236-239.

5. Merkezi ve kuvvetli bir otorite kurmak, parçalanmaya başlayan devlette birliği tekrar sağlayabilmek amacıyla Alemdar Mustafa Paşa'nın girişimleriyle II.Mahmud ile Anadolu ve Rumeli Ayânları arasında akdedilen Sened-i İttifak ile padişah dokunamayacağı alanların varlığını ilk defa kabul eder. Siyasal bunalımı çözmek ve Merkez ile Taşra arasındaki sorunları gidermek için akdedilen Sened-i İttifak, geçici bir anlaşma karakteri gösterir. Gülhane Hatt-ı Hümâyunu ise yönetim ilkeleriyle ilgili, tek taraflı olarak padişah tarafından ısdar edilen bir fermandır.

6. Yavuz ABADAN, "Tanzimat Fermanının Tahlili", 47.

7. Doğal hukuk, adaleti tam olarak yansıtan hukuk anlayışını ifade eder ve pozitif hukukun esin kaynağıdır. Pozitif hukuk ise belli bir toplumda ve belli bir zamanda fiilen yürürlükte bulunan hukuktur.

8. Yavuz ABADAN, a.g.e., 56.

9. Yavuz ABADAN, a.g.e., 33 vd.

10. Engin Deniz AKARLI, **Belgelerle Tanzimat: Osmanlı Sadrıazamlarından Âli ve Fuad Paşaların Siyasî Vasiyyetnâmeleri**, 1-2.

11. Sabri Esat SİYAVUŞGİL, "Tanzimatın Fransız Efkârı Umumiyesinde Uyandırdığı Akisler", 750.

12. Sabri Esat SİYAVUŞGİL, a.g.e., 750.

13. Sabri Esat SİYAVUŞGİL, a.g.e., 751.

14. İlber ORTAYLI, "Tanzimat Bürokratları ve Matternich", 442.

15. ENGELHARDT, **Tanzimat ve Türkiye**, 56.

16. İlber ORTAYLI, "Osmanlı Bürokrasisinin Özelliklerine Karşılaştırmalı Bir Yaklaşım Denemesi", 24-25.

17. Itıknâme kölenin azad edildiğini bildiren yazıdır.

18. Mehmet KAPLAN, "Mustafa Reşid Paşa ve Yeni Aydın Tipi", 116.

19. Hilmi YAVUZ, "Osmanlı Münevverleri ve Cumhuriyet Aydınları Üzerine Bir Soykütüğü Denemesi", 1.

20. Bilal ERYILMAZ, **Tanzimat Yönetiminde Modernleşme**, 127.

21. 1838 yılında Mustafa Reşid Paşa'nın girişimleriyle kurulan Meclis-i Vâlâ-yı Ahkâm-ı Adliye padişahın kendi arzusuyla ve Tanzimat fermanıyla sınırladığı yetkilerini devralır. Bkz. Mehmet SEYİTDANLIOĞLU, **Tanzimat Devrinde Meclis-i Vâlâ (1838-1868)**, 41. Meclis-i Vâlâ-yı Ahkâm-ı Adliye, işlerinin yoğunluğu nedeniyle 1853'te Meclis-i Âlî-yi Tanzimat ve Meclis-i Ahkâm-ı Adliye olmak üzere ikiye ayrılmıştır. Bu meclislerden ilki ihtiyaç duyulan yasaları hazırlamak, idarî önlemleri almak ve gerekli düzenlemeleri yapmak ile görevlendirilmiş, ikincisi ise yargı görevini üstlenmiştir. Bu iki meclis 1861'de Meclis-i Ahkâm-ı Adliye adı altında birleştirildikten sonra 1868'de Divan-ı Ahkâm-ı Adliye (Yargıtay) ve Şûra-yı Devlet (Danıştay) olarak ikiye ayrılarak bugünkü adlî teşkilatımızın temelini oluşturmuştur. Bkz. Ali AKYILDIZ, **Tanzimat Dönemi Osmanlı Merkez Teşkilâtında Reform (1836-1856)**, 251 vd.; Bülent TANÖR, **Osmanlı-Türk Anayasal Gelişmeleri**, 103 vd.

22. Osman ERGİN, **Türkiye Maarif Tarihi**, 773.

23. Server R.İSKİT, **Türkiye'de Matbuat Rejimleri**, 16 vd.

24. Bülent TANÖR, a.g.e., 112.

25. Ahmet Hamdi TANPINAR, **19 uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi**, 148 vd.

26. M.Ş.İPŞİROĞLU, **İslâmda Resim Yasağı ve Sonuçları**, 9-10.

27. Suud Kemal YETKİN, **İslâm Ülkelerinde Sanat**, 188-189.

28. Hilmi Ziya ÜLKEN, **Türkiye'de Çağdaş Düşünce Tarihi**, 83-84.

29. AHMED LÛTFÎ EFENDİ, **Vak'anüvîs Ahmed Lûtfî Efendi Tarihi**, 1068.

30. ANONİM, "Tanzimat Âbidesi", 1.

31. Günsel RENDA, "Portrenin Son Yüzyılı", 442.

32. AHMED LÛTFÎ EFENDİ, a.g.e., 883.

33. Cemal KUTAY, **Sultan Abdülaziz'in Avrupa Seyahati**, 131-132.

34. Ayhan DÜRRÜOĞLU, **Şeker Ahmet Paşa**, 5.

35. 1795 tarihli Kanunname için bkz. Mustafa CEZAR, **Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi**, 377.

36. Kemal BEYDİLLİ, **Türk Bilim ve Matbaacılık Tarihinde Mühendishâne Mühendishâne Matbaası ve Kütüphânesi (1776-1826)**, 60.

37. Alphonse de LAMARTINE, **İstanbul Yazıları**, 175.

38. Sketches of Turkey in 1831-1832 adlı eserin yazarı J.Kay, Mühendishane-i Berrî-i Hümâyun'un kütüphanesinde makinelere ait çeşitli modeller bulunduğunu ve duvarlarda savaş konulu resimlerin asılı olduğunu bildirir. Bkz. Sait Arif TERZİOĞLU, **Mühendishane-i Berrî-i Hümâyun Başhocası Ishak Efendi**, 9.

39. Sezer TANSUĞ, "Türk Primitifleri", 18.

40. Lale devrinde Devlet erkânının İstanbul'a gelen elçi ressamlara portrelerini yaptırdığı bilinmektedir. Bkz. Enver Ziya KARAL, a.g.e., 20. I.Abdülhamid devrinde Türkiye'ye gelen Abbé Toderini'nin Kaptan-ı Derya Hasan Paşa'nın evinde gördüğü Cezayir-İspanyol savaşını konu alan figürlü resim de resme olan taassubun giderek yumuşadığının ve Batılı resim anlayışının İstanbul evlerine giderek girmeye başladığının kanıtıdır. Bkz. Günsel RENDA, a.g.e., 21.

41. Zeynep İNANKUR, "19. Yüzyılın İkinci Yarısında İstanbul'a Gelen Batılı Sanatçılar", 76.

42. Jack DELEON, "Osmanlı Döneminde Yabancı Ressamlar", 36.

43. HALİL EDHEM, **Elvah-ı Nakşiye Koleksiyonu**, 32.

44. Ahmet Muhip DRANAS, "Şeker Ahmet Paşa", 86.

45. Rıfat ÖNSOY, "Osmanlı İmparatorluğu'nun Katıldığı İlk Uluslararası Sergiler ve Sergi-i Umumî-i Osmanî", 208.

46. Semra GERMANER, "Osmanlı İmparatorluğu'nun Uluslararası Sergilere Katılımı ve Kültürel Sonuçları", 40.

47. Mustafa CEZAR, a.g.e., 422-423.

48. Mustafa CEZAR, a.g.e., 512.

49. Cemal TOLLU, **Şeker Ahmet Paşa**, 4.

50. İpek Aksüğür DUBEN, "Osman Hamdi'nin Resminde Epistemolojik Çelişkiler", 61.

51. Jale Nejdet ERZEN, "Osman Hamdi:Türk Resminde İkonografi Başlangıcı", 101.

52. Semra GERMANER, "19.Yüzyılın İkinci Yarısında Osmanlı-Fransız İlişkileri ve Osman Hamdi Bey", 110 .

53. Edhem ELDEM, "Batılılaşma, Modernleşme ve Kozmopolitizm:19.Yüzyıl Sonu ve 20.Yüzyıl Başında İstanbul", 16.

54. İltizamın kaldırılmasıyla gelir kaybına uğrayan mültezimler, vergide eşitlik ilkesi nedeniyle servete göre vergi ilkesinin kabul edilmesinden rahatsız olan ayanlar ve Hristiyan taşra zenginleri, kendi cemaatlerinden topladıkları vergilerin kaldırılması nedeniyle Hristiyan ruhban sınıfı, etkin oldukları bölgelerde halkı kışkırtarak ayaklanmalara neden olmuşlardır.

55. Bülent TANÖR, a.g.e., 113 vd.

56. Yeni Osmanlılar ismi Jeunes-Turcs karşılığı olarak grubun kendisine verdiği bir unvandır. Basında Jeunes-Turcs tabiri ilk kez, Belçika'da çıkan Nord gazetesinin 1 Şubat 1867 tarihli sayısında geçmiştir. Bkz. İhsan SUNGU, "Tanzimat ve Yeni Osmanlılar", 777.

57. EBÜZZİYA TEVFİK, **Yeni Osmanlılar Tarihi**, 80 vd.

58. Roderic H. DAVISON, **Reform in the Ottoman Empire 1856-1876**, 173 vd.

59. Ahmet Bedevi KURAN, **İnkılâp Tarihimiz ve Jön Türkler**, 21-23.

60. ALİ, **İstanbul'da Elli Yıllık Önemli Olaylar**, 72-73.

61. Abdülaziz'in tahtan indirilip, V.Murat'ın başa geçirilmesinde etkin rol oynayan Süleyman Paşa'nın anıları için bkz. SÜLEYMAN PAŞA, **İnkılâp Hissi**, 5 vd.

62. Bülent TANÖR, a.g.e., 127.

63. Suna KİLİ, "1876 Anayasasının Çağdaşlaşma Sorunları Açısından Değerlendirilmesi", 196.

64. II.Abdülhamid'in yanından uzaklaştırdığı kişilerin başında Kanunu Esasi'nin kabul edilmesinde etkin rol oynayan Mithat Paşa gelir. Mithat Paşa'nın Abdülaziz'in öldürülmesi olayına katıldığı iddiasıyla tutuklanması için bkz. İsmail Hakkı UZUNÇARŞILI, **Mithat ve Rüştü Paşaların Tevkiflerine Dair Vesikalar**, 5 vd. Mithat Paşa'nın İzmir Fransa Konsolosluğuna sığınması ile ilgili olarak bkz. Bilal, N. ŞİMŞİR, **Fransız Belgelerine Göre Mithat Paşa'nın Sonu**, 5 vd.

65. İlber ORTAYLI, **Osmanlı İmparatorluğu'nda Alman Nüfuzu**, 78.

66. Burhan OGUZ, **Yüzyıllar Boyunca Alman Gerçeği ve Türkler**, 151.

67. Kerem ÜNÜVAR, "İttihatçılıktan Kemalizme İhya'dan İnşa'ya", 131.

68. Ahmet Bedevi KURAN, a.g.e., 44.

69. Ahmet Bedevi KURAN, a.g.e., 189.

70. Bülent TANÖR, a.g.e., 171 vd.

71. Tarık Zafer TUNAYA, **Türkiye'nin Siyasî Hayatında Batılılaşma Hareketleri**, 46 vd.

72. Celile Eren (Ökten) ARGIT, **Mizancı Murad Bey'in II.Meşrutiyet Dönemi Hatıraları**, 138.

73. Bülent TANÖR, a.g.e., 219.

74. Hilmi Ziya ÜLKEN, a.g.e., 200 vd.

75. Hilmi YAVUZ, a.g.e., 1.

76. Lamarck (1774-1829), Darwin'in ardılı olduğu Fransız biyoloji ve doğa bilginidir.

77. Hilmi Ziya ÜLKEN, a.g.e., 290.

78. Macit GÖKBERK, **Felsefe Tarihi**, 466-467.

79. J.P. MAYER, **Political Thought in France**, 75.

80. Kerem ÜNÜVAR, "Abdullah Cevdet", 100-102.

81. M. Orhan OKAY, **Beşir Fuad İlk Türk Pozitivist ve Naturalisti**, 106.

82. AHMET MİTHAT EFENDİ, **Beşir Fuad**, 67.

83. Burak ONARAN, "Ahmet Mithat Efendi", 173.

84. Servet-i Fünun grubu toplumsal konulara yönelmeyip, daha ziyade kişisel dünyalarını yansıtmışlardır. Baskı yönetimi karşısında fazla bağımsız hareket edemeyen grup, kullandıkları kelimeleri seçerken bile çok dikkatli davranmışlardır. Örneğin Hüseyin Cahit Yalçın Pierre Loti'nin Pecheur d'Island (Ada Balıkçısı) adlı eserini çevirirken, II.Abdülhamid'in büyük olan burnunu kastettiği zannedilir endişesiyle, burun sözcüğü yerine karanın denize ilerlemiş parçası demek zorunda kalır. Bkz. Hüseyin TUNCER, **Servet-i Fünun Edebiyatı**, 229.

85. M. TUNÇAY-E.J. ZURCHER, **Osmanlı İmparatorluğu'nda Sosyalizm ve Milliyetçilik (1876-1923)**, 250.

86. Ziya GÖKALP, **Türkleşmek İslâmlaşmak Muasırlaşmak**, 10.

87. Ziya GÖKALP, a.g.e., 10.

88. Ziya GÖKALP, a.g.e., 11.

89. Ziya GÖKALP, a.g.e., 11.

90. Adnan ÇOKER, **Osman Hamdi ve Sanayi-i Nefise Mektebi**, 10 vd.

91. Pozitivizm'in düşünce alanına getirdiği yeniliklerden etkilenen İzlenimcilik, bir izlenimin uyandırdığı duyumların yansıtıldığı bir resim anlayışına sahiptir. E. Mach'a göre duyumlar hem bedenin dışındaki koşullara hem de bedenin koşullarına bağlı olarak, gerçeklikler dünyasında yaşayan insana dış dünyayı bildiren elemanlardır. Gerçek, iç ve dış duyularla ilgili duyum denen elemanlardan meydana geldiğinden, madde (obje) duyumların bir kompleksidir. Nesneler dünyası içinde yaşayan insan için obje duyumlardan meydana gelir ve her obje bir duyumlar grubudur, dış dünya da duyumların toplamından ibarettir. İç ve dış koşullarına bağlı olan obje sürekli bir değişme ve oluş içindedir. Bu görünüş dünyası kendi başına olan, rational bir dünya olmayıp, tamamen sübjektivist bir dünyadır. Sübjektivist obje yorumuna dayanan İzlenimci resimde de her sanat yapıtı sanatçı (süje) ile obje arasındaki bağı dile getirir. Bkz. İsmail TUNALI, **Felsefenin Işığında Modern Resim**, 17-35.

92. Oğur ARSAL, **Modern Osmanlı Resminin Sosyolojisi (1839-1924)**, 78.

93. Hilmi Ziya ÜLKEN, **Resim ve Cemiyet**, 32-33.

94. Server R. İSKİT, **Türkiye'de Neşriyat Hareketleri Tarihine Bir Bakış**, 133-134.

95. Zahir GÜVEMLİ, "Nazmi Ziya Güran", 48.

96. Eşref ÜREN, "Nazmi Ziya Güran", 144.

97. Zahir GÜVEMLİ, "Hikmet Onat", 46.

98. N. BERK-H. GEZER, **50 Yılın Türk Resim ve Heykeli**, 30.

99. Kaya ÖZSEZGİN, **İbrahim Çallı**, 25-26.

100. Kaya ÖZSEZGİN, "Çağdaş Resmimizde Benzersiz Bir Kişiliğin Temsilcisi:Avni Lifij", 20.

101. A.KEMAL EMİN, "Tabiat", 71.

102. Kaya ÖZSEZGİN, a.g.e., 20.

103. Abdullah Sinan GÜLER, **İkinci Meşrutiyet Ortamında Osmanlı Ressamlar Cemiyeti ve Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi**, 42.

104. Kaya ÖZSEZGİN, **Cumhuriyet'in 75. Yılında Türk Resmi**, 14-17.

105. Ahmet Kamil GÖREN, **Türk Resim Sanatında Şişli Atölyesi ve Viyana Sergisi**, 49 vd.

106. Cumhuriyet döneminde kültür konusuna, 13 Temmuz 1971 tarihinde Kültür ve Turizm Bakanlığı kuruluncaya kadar, Millî Eğitim Bakanlığı faaliyetleri arasında yer verilmiştir. Bakanlık 1923'ten 27 Aralık 1935'e kadar Maarif Vekâleti, 28 Aralık 1935 ile 21 Eylül 1941 tarihleri arasında Kültür Bakanlığı, 22 Eylül 1941-9 Ekim 1946 tarihleri arasında Maarif Vekilliği, 10 Ekim 1946'dan 1950'ye kadar Millî Eğitim Bakanlığı, 1950'den sonra Maarif Vekâleti ve 27 Mayıs 1960'tan sonra da Millî Eğitim Bakanlığı adıyla çalışmalarını sürdürmüştür.

107. N. DAĞLI-B.AKTÜRK, **Hükümetler ve Programları**, 4.

108. Attilâ İLHAN, Ulusal Kültür Savaşı, 39.

109. Günay Göksu ÖZDOĞAN, **Turan'dan Bozkurt'a Tek Parti Döneminde Türkçülük**, 21vd.

110. Başbakanlık Cumhuriyet Arşivi, 03.04.1924 tarih ve 443 sayılı, 01.06.1924 tarih ve 567 sayılı, 27.05.1925 tarih ve 1974 sayılı, 03.06.1925 tarih ve 2031 sayılı, 27.09.1925 tarih ve 2612 sayılı, 03.04.1926 tarih ve 3423 sayılı, 26.09.1926 tarih ve 4164 sayılı, 17.10.1926 tarih ve 4227 sayılı, 17.10.1926 tarih ve 4234 sayılı, 01.05.1927 tarih ve 5096 sayılı belgeler.

111. Şemseddin GÜNALTAY, **Türk Tarihinin İlk Devirlerinden Yakın Şark Elâm ve Mezopotamya**, 201-204.

112. N.DAĞLI-B.AKTÜRK, a.g.e., 16.

113. Başbakanlık Cumhuriyet Arşivi, 02.07.1924 tarih ve 671 sayılı belge.

114. Başbakanlık Cumhuriyet Arşivi, 14.12.1924 tarih ve 1259 ve 11.03.1925 tarih ve 1610 sayılı belgeler.

115. Başbakanlık Cumhuriyet Arşivi, 18.09.1925 tarih ve 2504 sayılı ve 16.09.1925 tarih ve 2509 sayılı belgeler.

116. Başbakanlık Cumhuriyet Arşivi, 26.08.1925 tarih ve 2434 sayılı belge.

117. Aytekin YILMAZ, "İmparatorluktan Cumhuriyete, Moderniteden Postmoderniteye", 1657.

118. Orhan KOÇAK, "1920'lerden 1970'lere Kültür Politikaları", 380.

119. Başbakanlık Cumhuriyet Arşivi, 26.08.1925 tarih ve 2389 sayılı belge.

120. Tahsin ÖZ, **Hayatım**, 44-45.

121. Demet ULUSOY, "Atatürk Düşüncesinde Güzel Sanatlar", 53.

122. Ömer Naci SOYKAN, "Türkiye'de Estetik Düşünce", 62.

123. Orhan KOÇAK, a.g.e., 389.

124. Necmeddin SADAK, "Elifbe ile Kültür Elde Edilir mi?", 4.

125. Hasan SAZYEK, **Cumhuriyet Dönemi Türk Şiirinde Garip Hareketi**, 12.

126. Orhan KOÇAK, a.g.e., 378.

127. Ziya GÖKALP, Türkçülüğün Esasları, 59-60.

128. Ziya GÖKALP, a.g.e., 42-44.

129. Başbakanlık Cumhuriyet Arşivi, 08.05.1922 tarih ve 1587 sayılı belge.

130. N.DAĞLI-B.AKTÜRK, a.g.e., 15.

131. M. Rauf İNAN, **Mustafa Necati Kişiliği, Ulusal Eğitime Bakışı, Konuşma ve Anıları**, 125,175.

132. Başbakanlık Cumhuriyet Arşivi, 22.07.1928 tarih ve 6896 sayılı belge.

133. Başbakanlık Cumhuriyet Arşivi, 25.02.1931 tarih ve 10710 sayılı belge.

134. Başbakanlık Cumhuriyet Arşivi, 05.12.1928 tarih ve 7375 sayılı, 23.06.1932 tarih ve 13020 sayılı, 20.05.1933 tarih ve 14413 sayılı, 29.05.1935 tarih ve 2/2683 sayılı belgeler.

135. Başbakanlık Cumhuriyet Arşivi, 17.11.1926 tarih ve 4400 sayılı, 18.12.1929 tarih ve 8662 sayılı, 01.02.1931 tarih ve 10571 sayılı belgeler.

136. Başbakanlık Cumhuriyet Arşivi, 30.07.1922 tarih ve 1718 sayılı belge.

137. N.DAĞLI-B.AKTÜRK, a.g.e., 29.

138. N.DAĞLI-B.AKTÜRK, a.g.e., 16.

139. Başbakanlık Cumhuriyet Arşivi, 05.01.1927 tarih ve 4551 sayılı, 05.01.1927 tarih ve 4554 sayılı belgeler.

140. Başbakanlık Cumhuriyet Arşivi, 16.09.1923 tarih ve 2766 sayılı belge.

141. Başbakanlık Cumhuriyet Arşivi, 18.08.1923 tarih ve 2664 sayılı belge.

142. Başbakanlık Cumhuriyet Arşivi, 16.09.1923 tarih ve 2767 sayılı belge.

143. Başbakanlık Cumhuriyet Arşivi, 03.04.1924 tarih ve 430 sayılı belge.

144. Başbakanlık Cumhuriyet Arşivi, 14.09.1924 tarih ve 883 sayılı belge.

145. Mustafa ESKİ, **Cumhuriyet Döneminde Bir Devlet Adamı Mustafa Necati**, 132.

146. Ayşe SAKTANBER, "Kemalist Kadın Hakları Söylemi", 327.

147. Firdevs HELVACIOĞLU, **Ders Kitaplarında Cinsiyetçilik 1928-1995**, 66.

148. Firdevs HELVACIOĞLU, a.g.e., 76.

149. Ayşe SAKTANBER, a.g.e., 329.

150. Mustafa TÜRKEŞ, **Kadro Hareketi Ulusçu Sol Bir Akım**, 10.

151. Faruk ALPKAYA, "Bir 20. Yüzyıl Akımı:Sol Kemalizm", 477.

152. Mustafa TÜRKEŞ, a.g.e., 475.

153. Bernard LEWIS, **Modern Türkiye'nin Doğuşu**, 281.

154. Faruk ALPKAYA, a.g.e., 478.

155. Demet ULUSOY, a.g.e., 48.

156. Afet İNAN, "Atatürk ve Kültür", 101.

157. ANONİM, **Atatürk'ün Söylev ve Demeçleri, II**, 129.

158. ANONİM, a.g.e., II, 318.

159. M.Rauf İNAN, a.g.e., 121.

160. Başbakanlık Cumhuriyet Arşivi, 02.11.1927 tarih ve 5802 sayılı belge.

161. Yabancı heykeltraşlara yaptırılan diğer anıt heykeller şunlardır: Konya Atatürk Heykeli, Krippel, 1926; Ankara Sıhhiye Zafer Alanındaki Atatürk Heykeli, Canonica, 1927; Samsun Atlı Atatürk Anıtı, Canonica, 1932; İzmir Atlı Atatürk Anıtı, Canonica, 1932; Ankara Güven Anıtı, Hanak ve Thorak, 1935; Afyonkarahisar Zafer Anıtı, Krippel, 1936; Ankara Sümerbank önündeki Atatürk Heykeli, Krippel, 1938; Ankara Ziraat Fakültesi bahçesindeki İnönü Heykeli, Belling, 1940; İstanbul Taksim gezisine konulmak üzere yaptırılan Atlı İnönü Anıtı, Belling, 1944.

162. Hüseyin GEZER, **Cumhuriyet Dönemi Türk Heykeli**, 90.

163. Başbakanlık Cumhuriyet Arşivi, 05.08.1928 tarih ve A1 sayılı belge.

164. ANONİM, "İzmir'deki Gazi Heykeli", 1.

165. ANONİM, "Gazi Heykeli", 1.

166. ANONİM, **Atatürk'ün Söylev ve Demeçleri, II**, 70.

167. Osman Gazi anıt heykeli 1915-1916 yıllarında yapılmış, 1937'de Sivas Valisi Nazmi Toker tarafından yıktırılarak büst kısmı Sivas Müzesi'ne gönderilmiştir.

168. Gültekin ELİBAL, **Atatürk ve Resim Heykel**, 46.

169. M.Rauf İNAN, a.g.e., 123.

170. Bernd NICOLAI, "Tectonic Sculpture", 335.

171. Bu anıtta çalışan diğer heykeltraş Avusturyalı Anton Hanak'tır (1875-1934).

172. ANONİM, "Ankara'daki Emniyet Abidesi", 5.

173. Hüseyin GEZER, a.g.e., 27 vd.

174. Yıldırım YAVUZ, **Mimar Kemalettin ve Birinci Ulusal Mimarlık Dönemi**, 53.

175. Hikmet KOYUNOĞLU, "Atatürk'ün Sanat ve Sanatkârlarla Alâkaları Hakkında Anılarım", 151.

176. ANONİM, "Mimar Yansen Geldi ve Belediye ile Temasa Geçti", 1.

177. ANONİM, **Cumhuriyet'in Onuncu Yıldönümü**, 18.

178. Türk Ocakları 12 Mart 1328'te (1912), Türklerin millî terbiye ve ilmî, toplumsal, iktisadî seviyelerini terakki ile, ırk ve dilinin kemaline çalışmak amacıyla kurulur. Bkz. Füsun ÜSTEL, **İmparatorluktan Ulus-Devlete Türk Milliyetçiliği: Türk Ocakları (1912-1931)**, 15 vd.

179. Arzu ÖZTÜRKMEN, **Türkiye'de Folklor ve Milliyetçilik**, 71.

180. Anıl ÇEÇEN, **Atatürk'ün Kültür Kurumu Halkevleri**, 92.

181. Arzu ÖZTÜRKMEN, a.g.e., 71.

182. ANONİM, **Cumhuriyet'in Onuncu Yıldönümü**, 27.

183. Anıl ÇEÇEN, a.g.e., 101.

184. ANONİM, **Cumhuriyet'in Onuncu Yıldönümü**, 17.

185. ANONİM, **Cumhuriyet'in Onuncu Yıldönümü**, 8-9.

186. Herbert MELZIG, **İnönü Diyor Ki**, 181.

187. Herbert MELZIG, a.g.e., 180.

188. CHP 5.Büro 00.00.0000 tarih ve 490.1 sayılı belge.

189. CHP 5.Büro 00.00.0000 tarih ve 490.1 sayılı belge.

190. CHP 5.Büro 00.00.0000 tarih ve 490.1 sayılı belge.

191. CHP 5.Büro 00.00.0000 tarih ve 490.1 sayılı belge.

192. Abdülkadir KARAHAN, "Halkevlerimizin Amacı ve Millî Hayatta Yeri", 4.

193. Şevket RADO, "Halkevleri", 4.

194. Hıfzı Veldet VELİDEDEOĞLU, "Sosyal Davalarımız ve Halkevleri", 4.

195. Herbert MELZIG, a.g.e., 186.

196. Orhan KOÇAK, a.g.e., 95.

197. Mustafa ÇIKAR, **Hasan Ali Yücel ve Türk Kültür Reformu**, 62.

198. N.DAĞLI-B.AKTÜRK, a.g.e., 105.

199. Beşir AYVAZOĞLU, **Bozgunda Fetih Rüyası**, 127. Eş'arı matbu basılı şiir söyleyen anlamında olup, Omiros Homeros için kullanılmıştır.

200. Mustafa ÇIKAR, a.g.e., 81.

201. Hasan Ali YÜCEL, "Birleşmiş Milletler Eğitim Kültür ve Bilim Konferansı'ndaki Konuşma", 163.

202. Şerafettin TURAN, "1940-1960 Yıllarında Kültürel Görünüm", 163.

203. Mustafa ÇIKAR, a.g.e., 96.

204. N.DAĞLI-B.AKTÜRK, a.g.e., 90.

205. N.DAĞLI-B.AKTÜRK, a.g.e., 113.

206. N.DAĞLI-B.AKTÜRK, a.g.e., 131.

207. Feridun AKOZAN, "Memleket Mimarîsine Doğru", 12.

208. Feridun AKOZAN, a.g.e., 16.

209. İnci ASLANOĞLU, "Birinci ve İkinci Millî Mimarlık Akımları Üzerine Düşünceler", 43 vd.

210. Sabri ORAN, "Millî Mimarîmiz Nasıl Olmalıdır?", 40.

211. Zühtü MÜRİTOĞLU, "Millî Sanat İçin", 6-7.

212. Zühtü MÜRİTOĞLU, "Sanatta Üslûbun Millîliği", 15.

213. ANONİM, "Barbaros'un Heykelini Dikmek Fikrine Herkes İştirak Ediyor", 7.

214. Zeki Faik İZER, "Barbaros Heykeli", 9.

215. Nurettin Can GÜLEKLİ, **Anıtkabir Rehberi**, 33.

216. Nurettin Can GÜLEKLİ, a.g.e., 78-84.

217. ANONİM, "İnönü Gezisine İnönü'nün Heykeli Neden Dikilmedi?", 4.

218. Nilüfer ERGİN, "İnönü Anıtı", 176.

219. Mustafa ÇIKAR, a.g.e., 109.

220. A. Selçuk SAKAOĞLU, "İnönü Stadyumu", 176.

221. N.DAĞLI-B.AKTÜRK, a.g.e., 105.

222. Fay KIRBY, **Türkiye'de Köy Enstitüleri**, 65 vd.

223. 1926 yılında kurulan Köy Muallim Mekteplerinin sayısı kapatıldıkları 1933 yılına kadar, dörde çıkar.

224. Necdet EKİNCİ, **Sanayileşme ve Uluslaşma Sürecinde Toprak Reformundan Köy Enstitülerine**, 188 vd.

225. Sabahattin EYÜBOĞLU, **Köy Enstitüleri Üzerine**, 109.

226. Fay KIRBY, a.g.e., 98.

227. Fay KIRBY, a.g.e., 99 vd.

228. Hüseyin AKYÜZ, "Köy Muallim Mektepleri ile Alman Kır Eğitim Yurtlarının (Landerziehungsheimen) Kısa Bir Mukayesesi", 124 vd.

229. Necdet EKİNCİ, a.g.e., 179.

230. Sefer AYTEKİN, "Köyde Eğitim", 8.

231. Fay KIRBY, a.g.e., 245.

232. Fay KIRBY, a.g.e., 283 vd.

233. İsmet İNÖNÜ, "İlköğretim Davamız", 6-7.

234. Şevket GEDİKOĞLU, **Köy Enstitüleri**, 90 vd.

235. Fay KIRBY, a.g.e., 84.

236. Fay KIRBY, a.g.e., 268.

237. Pakize TÜRKOĞLU, **Tonguç ve Enstitüleri**, 273.

238. Necdet EKİNCİ, a.g.e., 179.

239. Necdet EKİNCİ, a.g.e., 180.

240. KUTAY, "Millî Eğitim Bakanının Dikkatine", 8.

241. KUTAY, a.g.e., 8.

242. M. BAŞARAN, Tonguç Yolu, 38.

243. M. BAŞARAN, a.g.e., 47.

244. ANONİM, "Yakında Açılacak Olan Yurt Resimleri Sergisi Hakkında Ressamlar Ne Diyorlar?", 193.

245. ANONİM, "Cumhuriyet Halk Partisinin Sanat Sahasında Aldığı Mühim Kararlar", 27.

246. ANONİM, "CHP Genel Sekreterliğinin Sanatkârlarımızı Himaye İçin Çok Güzel Bir Teşebbüsü 10 Ressamımız Yurt İçine Gönderiliyor", 4.

247. ANONİM, "Yeni İmkânlara Davet", 71.

248. Malik AKSEL, "Memleket Resimleri", 10 vd.

249. Ahmet Muhip DRANAS, "Cumhuriyet Halk Partisinin Anadolu Resim Gezileri", 75.

250. Refik EPİKMAN, "Cumhuriyet Halk Partisi'nin Türk Ressamları Arasında Tertip Ettiği Yurt Gezisi", 74.

251. Şerif GÜROL, "C.H.Partisi'nin Yurt İçi Ressamlar Gezisi", 9.

252. Behçet Kemal ÇAĞLAR, "Yurttan Renkler ve Sesler", 4.

253. Ahmet Muhip DRANAS, "Halkevlerinin Onuncu Yıldönümünde Açılan Sergideki Resimlere Dair Düşünceler", 4.

254. Refik EPİKMAN, a.g.e., 73.

255. Murat URAL, **Avni Arbaş**, 22.

256. Cemal BİNGÖL, "Bingöl İzlenimleri", 100-101.

257. Murat URAL, a.g.e., 22.

258. ANONİM, "CHP Genel Sekreterliğinin Sanatkârlarımızı Himaye İçin Çok Güzel Bir Teşebbüsü 10 Ressamımız Yurt İçine Gönderiliyor", 4.

259. Abidin DİNO, "Stop!", 296.

260. Abidin DİNO, "Kültür Açlığı", 32.

261. Abidin DİNO, "Kültür Açlığı", 34.

262. Abidin DİNO, "Stop!", 297.

263. İsmail Hakkı BALTACIOĞLU, "Abidin Dino'ya Açık Mektup", 10.

264. Nurullah ATAÇ, "Bir Mektup İ.H.Baltacıoğlu'na", 11.

265. Abidin DİNO, "Bir Açık Mektup Daha", 298-299.

266. Bedri Rahmi EYÜBOĞLU, "Ressamlarımızın Yurt Gezilerine ve Çorum'a Dair", 32.

267. Bedri Rahmi EYÜBOĞLU, a.g.e., 33.

268. ANONİM, "Young Artists's Tour", 17 vd.

269. Malik AKSEL, **İstanbul'un Ortası**, 429-430.

270. 1937 yılında yapılan değişiklikle 1924 Anayasasının ikinci maddesi "Türkiye Devleti, cumhuriyetçi, milliyetçi, halkçı, devletçi, laik ve inkılâpçıdır" olarak tespit edilir.

271. Terakkiperver Cumhuriyet Fırkası (17 Kasım 1924 - 5 Haziran 1925) ve Serbest Cumhuriyet Fırkası (12 Ağustos 1930 - 18 Aralık 1930) Atatürk döneminde kurulur.

272. Bülent TANÖR, a.g.e., 336 vd.

273. Kazım Nami DURU, "Ana Davalarımız", 9.

274. ANONİM, "Haftabaşı Konuşmaları", 8.

275. ANONİM, "Bir Dehşet Tablosu", 3.

276. 2 Ekim 1947 tarih ve 87 sayılı Millet dergisinin kapağında yer almıştır.

277. KUTAY, "Şimdi Rüzgar Ekenin Fırtına Biçmesini Neden Yadırgıyoruz?", 9.

278. ANONİM, "Cumhuriyet XXV inci Yıla Girerken En Büyük Millî Dava:Rejimi Kızıllardan Kurtarmak!", 8.

279. ANONİM, "Açık Dilekçe", 5.

280. Bülent TANÖR, a.g.e., 338.

281. 1938 tarihli Cemiyetler Kanunu, siyasal cemiyet olan partilerin faaliyete geçebilmesini idarenin tescili şartına bağlamış olması, Cumhuriyet Halk Partisi dışındaki partilerin ancak izinle kurulmasına olanak tanımıştır.

282. Selçuk KANTARCIOĞLU, **Türkiye Cumhuriyeti Hükümet Programlarında Kültür**, 44.

283. Niyazi ALTUNYA, "Eğitimsel Boyutlu Atılımlar (1940-1960)", 160.

284. Orhan KOÇAK, a.g.e., 406.

285. Nüzhet İSLİMYELİ, "Anılarla Elli Yıl", 7.

286. Gültekin ELİBAL, a.g.e., 101.

287. Gültekin ELİBAL, a.g.e., 122.

288. Tarihçi ve yazar Ahmet Refik Altınay.

289. Gültekin ELİBAL, a.g.e., 112.

290. Ahmet Muhip DRANAS, "Sanat ve Yurt Bütünlüğü", 19.

291. Cemal TOLLU, "Bir Anket Münasebetiyle", 1.

292. Cemal TOLLU, a.g.e., 1.

293. Cemal TOLLU, a.g.e., 2.

294. ANONİM, "Plastik Sanatlar ve Türkiye", 3.

295. İsmail Hakkı BALTACIOĞLU, **Demokrasi ve Sanat**, 127.

296. Ali Sami BOYAR, "Güzel Sanatları İnkılâba Nasıl Maledebiliriz?", 359.

297. Ali Sami BOYAR, a.g.e., 361.

298. Nurullah BERK, "Sovyet Sanatı ve Devletleşme", 10.

299. Nurullah BERK, a.g.e., 10.

300. NAMIK İSMAİL, " Güzel San'atların Memleketimizde İnkişafına Dair Proje ve Kanun Lâyihaları Esbabı Mucibe Raporu", 253.

301. Nureddin ERGÜVEN, "Ankara Garı İçin Dekor Müsabakası", 10.

302. ANONİM, "Devlet Güzel Sanatlara Nasıl Yardım Edebilir?", 12-13.

303. ANONİM, "Léopold Lévy ile Bir Mülakat", 3.

304. ANONİM, "Plastik Sanatlar ve Türkiye", 9.

305. Cemal TOLLU, a.g.e., 1.

306. ANONİM, "Plastik Sanatlar ve Türkiye", 9.

307. Cemal TOLLU, a.g.e., 1.

308. Cemal TOLLU, a.g.e., 1.

309. Hasan Ali YÜCEL, "Sanatımız", 3.

310. ANONİM, "Malik Aksel'in Düşünceleri", 10.

311. Adolphe THALASSO, **L'art Ottoman Les Peintres De Turquie**, 11.

312. Şevval hicrî takvimin onuncu, Sefer ikinci ayıdır.

313. Mustafa CEZAR, a.g.e., 516.

314. HALİL EDHEM, a.g.e., 37.

315. Mustafa CEZAR, a.g.e., 459-460.

316. HALİL EDHEM, a.g.e., 38.

317. Mustafa CEZAR, a.g.e., 461-463.

318. Mustafa CEZAR, a.g.e., 533.

319. Mustafa CEZAR, a.g.e., 468.

320. Celâl Esad ARSEVEN, **Sanat ve Siyaset Hatıralarım**, 41.

321. N. BERK- K. ÖZSEZGİN, **Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi**, 18.

322. ABDÜLHAK ŞİNASİ, "Müzelerimiz ve Hamdi Bey III", 187.

323. Ahmet Kamil GÖREN, "İnas Sanayi-i Nefise Mektebi, Kadın Ressamlar, Özel Resim Atölyesi ve Resim Kursları", 22-23.

324. Mustafa CEZAR, **Devlet Güzel Sanatlar Akademisi 90. Yıl**, 17.

325. ANONİM, **Güzel Sanatlar Akademisi Tezyinat Şubesi Talimatnamesi**, 3 vd.

326. ANONİM, **Güzel Sanatlar Akademisi Resim ve Heykel Şubesi Talimatnamesi**, 5 vd.

327. ANONİM, **Güzel Sanatlar Akademisi Yüksek Mimarî Şubesi Talimatnamesi**, 3 vd.

328. NAMIK İSMAİL, a.g.e., 252.

329. NAMIK İSMAİL, a.g.e., 252.

330. NAMIK İSMAİL, a.g.e., 254.

331. Zeynep RONA, **Namık İsmail**, 198.

332. Ali Sami BOYAR, "Resim Mektebimiz ve Ressamlığımız Ne Halde?", 3.

333. NAMIK İSMAİL, "Akademi ve Ressamlık Münakaşası", 4.

334. NAMIK İSMAİL, a.g.e., 4.

335. Hüseyin GEZER, a.g.e., 133.

336. ANONİM, "Güzel Sanatlar Akademisinde Islahat Burhan Toprak'la Bir Görüşme", 8.

337. ANONİM, "Güzel Sanatlar Akademisinde Islahat Burhan Toprak'la Bir Görüşme", 8.

338. Anthony GIDDENS, **Modernity and Self-Identity**, 18-33.

339. Ron EYERMAN, "Modernity and Social Movements", 34 vd.

340. Melvin SEEMAN, "On the Meaning of Alienation", 46 vd.

341. Arnold HAUSER, **Sanatın Toplumsal Tarihi**, 352.

342. Herbert READ, **Art and Alienation**, 31.

343. V.G., "Fütürizm Üzerinde", 8.

344. V.G., "Marinetti ile Konuştuk", 8.

345. V.G., a.g.e., 8.

346. C. HARRISON-P. WOOD, "The Idea of the Modern World", 125.

347. Erhan ATİKER, **Modernizm ve Kitle Toplumu**, 40 vd.

348. Wilhelm WORRINGER, **Soyutlama ve Özdeşleyim**, 24 vd.

349. Barry SMITH, "Modernity Postmodernity and Present", 19.

350. NAMIK İSMAİL, "Akademi ve Ressamlık Münakaşası", 4.

351. ANONİM, "Léopold Lévy ile Bir Mülakat", 2.

352. Ali Sami BOYAR, "Resim Mektebimiz ve Ressamlığımız Ne Halde?", 3.

353. Ali Sami BOYAR, "Yeni Resmin İçyüzü", 4.

354. Ali Sami BOYAR, "Yaratıcı Artist ve Sanatta Muvazene", 216.

355. İsmail Hakkı BALTACIOĞLU, a.g.e., 106-109.

356. İsmail Hakkı BALTACIOĞLU, a.g.e., 110 vd.

357. İsmail Hakkı BALTACIOĞLU, a.g.e., 125-126.

358. Elif NACİ, "Halk ve Resim", 6.

359. Hasan SAZYEK, a.g.e., 59.

360. Hasan SAZYEK, a.g.e., 61.

361. Hasan SAZYEK, a.g.e., 62.

362. Orhan Veli'nin "Yazık oldu Süleyman Efendi'ye" mısrası uzun süre manşetlerden inmez, "Süleyman Efendi'ye değil Türk şiirine yazık" oldu gibi yorumlara neden olur. Bkz. Mehmed KEMAL, "Orhan Veli'nin Şiiri", 20. Bunun yanı sıra "Siz biraz daha gayret etseniz bizi de geçeceksiniz " diyerek Orhan Veli'yi yüreklendirmek isteyen Yahya Kemal'e Orhan Veli'nin "Aman efendim biz bunları alay olsun diye yazıyoruz" demesi Yahya Kemal'i de öfkelendirir ve Yahya Kemal daha sonra "Oktay Rıfat da Orhan Veli de çok cahil ve geri kimselerdir" yorumunu yapar. Bkz. Demirtaş CEYHUN, "Kanık'sadığım Orhan Veli ve Orhan Veli Şiirini Tanımak", 27.

363. Hasan SAZYEK, a.g.e., 70.

364. Bedri Rahmi EYÜBOĞLU, "Yeniler ve Yeni Resim", 8-9.

365. Bedri Rahmi EYÜBOĞLU, a.g.e., 7.

366. Sabahattin EYÜBOĞLU, "Öz Resme Doğru", 4.

367. Sabahattin EYÜBOĞLU, a.g.e., 5.

368. Suud Kemal YETKİN, "San'at ve San'atkâr", 104 vd.

369. Suud Kemal YETKİN, "Resim Sanatında Kalkınma", 1.

370. Mustafa Şekip TUNÇ, "Müstakillerin Sergisi Münasebetile", 3.

371. 25 Kanunisani (Ocak) 1940 günlü Akşam Gazetesi'nin birinci sayfasında yer alan karikatür.

372. 22 Mayıs 1930 günlü Cumhuriyet Gazetesi'nin birinci sayfasında yer alan karikatür.

373. 16 Ağustos 1930 günlü Cumhuriyet Gazetesi'nin birinci sayfasında yer alan karikatür.

374. Abidin DİNO, "Sanatın Halledilemez Bilmecelikten Çıkması Lâzımdır Karar", 76.

375. Elif NACİ, **On Yılda Resim 1923-1933**, 14-15.

376. Elif NACİ, a.g.e., 17.

377. Behçet Kemal ÇAĞLAR, "Sanatkârları Davet", 237.

378. N.BERK-A.TURANİ, **Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi**, 134.

379. Nurullah BERK, "Millî Sanat Nedir?", 5.

380. Nurullah BERK, a.g.e., 5.

381. Ahmet Muhip DRANAS, "Sanat ve Yurt Bütünlüğü", 20.

382. Ahmet Muhip DRANAS, a.g.e., 20.

383. Ahmet Muhip DRANAS, a.g.e., 20.

384. Burhan ASAF, "Sanat'ın Salamurası Karşısında", 47.

385. Burhan ASAF, a.g.e., 49.

386. Burhan ASAF, a.g.e., 49.

387. Malik AKSEL, "Sanat ve Muhit", 125.

388. Arif KAPTAN, "Plâstik Sanatlarımızda 50. Cumhuriyet Yılı", 169.

389. Sait BAŞER, **Yahya Kemal'de Türk Müslümanlığı (Yahya Kemal'e göre Türk Kimliği ve Görüşlerinin Kamuoyundaki Yansımaları)**, 296.

390. Sait BAŞER, a.g.e., 300.

391. Sabahattin EYÜBOĞLU, "Paris Mektubu", 4.

392. Hilmi Ziya ÜLKEN, **Resim ve Cemiyet**, 43.

393. Hilmi Ziya ÜLKEN, a.g.e., 45.

394. ANONİM, "Yeni Sanat Hakkında Ne Düşünüyorlar?", 9.

395. Kıymet GİRAY, **Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği**, 45.

396. Kıymet GİRAY, a.g.e., 48.

397. Semra GERMANER, "Cumhuriyet Döneminde Resim Sanatı", 17.

398. Nurullah BERK, "50. Yılda Resim Sanatımız ve Gelişmeleri", 111.

399. İlk grup, daha sonra Türk Ressamlar Cemiyeti (1921), Türk Sanayi-i Nefise Birliği (1926), Güzel Sanatlar Birliği (1929) adını alacak olan Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'dir (1908). Bu gruptan sonra, Yeni Resim Cemiyeti (1923) ve Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği (1929)

kurulmuş ve 1933 yılında kurulan D Grubu dördüncü sırada yer almıştır.

400. Semra GERMANER, a.g.e., 18.

401. Zeynep Yasa YAMAN, **1930-1950 Yılları Arasında Kültür ve Sanat Ortamına Bir Bakış: d Grubu**, 193.

402. Nurullah BERK, "D Grubu", 4.

403. Zeynep Yasa YAMAN, a.g.e., 177 vd.

404. Hilmi Ziya ÜLKEN, a.g.e., 42-44.

405. ANONİM, "Nuri İyem Sanat Yaşamını, Anılarını, Resim Anlayışını Anlattı", 3.

406. Nurullah BERK, "50. Yılda Resim Sanatımız ve Gelişmeleri", 116.

407. Kaya ÖZSEZGİN, **Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi**, 62.

408. Bedri Rahmi EYÜBOĞLU, **Resim Yaparken**, 115.

409. Bedri Rahmi EYÜBOĞLU, a.g.e., 116.

410. Kaya ÖZSEZGİN, a.g.e., 66.

411. Niyazi BERKES, **Atatürk ve Devrimler**, 151.

412. ANONİM, **Atatürk'ün Söylev ve Demeçleri, II**, 249.

413. Kaya ÖZSEZGİN, "Türk Resminde Atatürk" , 16.

414. Louis ALTHUSSER, **İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları**, 36.

415. Enver Ziya KARAL, **Atatürk ve Devrim**, 40.

416. Kaya ÖZSEZGİN, **Sami Yetik**, 32.

417. Hilmi Ziya ÜLKEN, **Türkiye'de Çağdaş Düşünce Tarihi**, 376.

418. Kaya ÖZSEZGİN, "Türk Resminde Atatürk", 16.

419. ANONİM, "Gazinin En Güzel Resmi Çallı Yüksek Bir San'at Eseri Hazırlıyor", 1.

420. ANONİM, "Büyük Gazinin En Güzel Portresi", 1.

421. Semavi EYİCE, **Atatürk ve Pietro Canonica**, 10.

422. CHP 1.Büro, 30.121938 tarih ve 490.01 231 910 2 sayılı belge.

423. CHP 1.Büro, 21.04.1939 tarih ve 490.01 231 910 2 sayılı belge.

424. CHP 1.Büro, 14.09.1944 tarih ve 490.01 230 909 1 sayılı belge.

425. Yunus Nadi ABALIOĞLU, "M. Mussolini ve Türk İnkılâbı", 1.

426. Rıza ONARAN, **Birinci Türkiye Büyük Millet Meclisi Müzesi Kılavuzu**, 8.

427. İsmail Hakkı BALTACIOĞLU, "Bir İnkılâp Ressamı", 10.

428. ANONİM, "Sivas Cer Atelyesi", 4.

429. Cengiz GÜLEÇ, **Türkiye'de Kültürel Kimlik**, 20.

430. ANONİM, **Atatürk'ün Söylev ve Demeçleri, II**,11.

431. Kemal ATATÜRK, **Nutuk**, II, 895.

432. Muallim Cevdet (1883-1935) Darüşşafaka ve İstanbul Erkek Öğretmen Okulu'nda Türk dili ve edebiyatı hocası olarak görev yapmış bir münevverdir.

433. Malik AKSEL, **İstanbul'un Ortası**, 298-299.

434. Deniz KANDİYOTİ, "Modernin Cinsiyeti:Türk Modernleşmesi Araştırmalarında Eksik Boyutlar", 109.

435. Deniz KANDİYOTİ, a.g.e., 114.

436. Ayla ÖDEKAN, "Kadın Sanatçı Sorunu", 28.

437. Ayşe SAKTANBER, a.g.e., 326.

438. ANONİM, "Kadınlar Bugün Miting Yapıyor", 1.

439. ANONİM, "Kadın Birliği'nde İnfial Uyandıran Bir Makale", 1.

440. ANONİM, "Ressam Ali Sami Beye Göre Kadınlar Boyanmamalı", 1.

441. ANONİM, "Kadınlarımız Hayatta Muvaffak Oluyor", 1.

442. Malik AKSEL, a.g.e., 105.

443. Malik AKSEL, "Modeller ve Ressamlar", 2.

444. A. ÖZTÜRKMEN-N.SAKAOĞLU, "Mektepli", 115.

445. Nilüfer GÖLE, **Modern Mahrem Medeniyet ve Örtünme**, 58.

446. Semra GERMANER, a.g.e., 9.

447. Malik AKSEL, **İstanbul'un Ortası**, 20.

448. Taner TİMUR, **Türk Devrimi ve Sonrası**, 262.

449. Arzu ÖZTÜRKMEN, "Cumhuriyet'in Eğlenceleri", 69.

450. Nilüfer GÖLE, a.g.e., 53.

451. Kaya ÖZSEZGİN, **Cumhuriyet'in 75. Yılında Türk Resmi**, 124 .

452. Refik EPİKMAN, "Türk Plastik Sanat Hayatına Toplu Bir Bakış", 526.

453. Deniz KANDİYOTİ, a.g.e., 110.

454. M. Asım KARAÖMERLİOĞLU, "Tek Parti Döneminde Halkçılık", 272-274.

455. İsmail ARAR, **Atatürk'ün Halkçılık Programı ve Halkçılık İlkesinin Tarihçesi**, 23.

456. Halil NİMETULLAH (1930), **Halkçılık ve Cumhuriyet ve Türk Halkçılığı ve Cumhuriyeti**, 18.

457. M. Asım KARAÖMERLİOĞLU, a.g.e., 275 vd.

458. ALİ RIZA, "Sanatkârdan Beklediğimiz", 63.

459. ALİ RIZA, a.g.e., 63.

460. Abidin DİNO, "Halkçı Edebiyatta Şekil", 76-77.

461. NUSRET KEMAL, "İnkılâp İdeolojisinde Halkçılık", 41.

462. M. Asım KARAÖMERLİOĞLU, a.g.e., 289.

463. M. Asım KARAÖMERLİOĞLU, a.g.e., 294.

464. Bedri Rahmi EYÜBOĞLU, "Ressamlarımızın Yurt Gezilerine ve Çorum'a Dair", 34.

465. Kaya ÖZSEZGİN, Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi, 32.

466. Kaya ÖZSEZGİN, a.g.e., 32.

467. ANONİM, **Atatürk'ün Söylev ve Demeçleri, II**, 152.

468. Nilüfer GÖLE, a.g.e., 56.

469. Ahmet Muhip DRANAS, "Cumhuriyet Halk Partisinin Anadolu Resim Gezileri", 78.

470. Elif NACİ, a.g.e., 6.

471. Elif NACİ, a.g.e., 9.

472. Burhan TOPRAK, "Resim Sergisi Güzel Sanatlar Birliğinin 25inci Sergisi Münasebetiyle", 74.

473. Eşref ÜREN, "Güzel Sanatlar Birliği Resim Sergisi", 15.

474. Zeynep Yasa YAMAN, a.g.e., 148.

475. ANONİM, "Ankara Halkevinde İnkılab Resim ve Heykel Sergisi", 340.

476. Zeynep Yasa YAMAN, a.g.e., 149.

477. Semra GERMANER, a.g.e., 18.

478. ANONİM, **Devlet Resim ve Heykel Sergisi Talimatnamesi**, 4.

479. ANONİM, **Devlet Resim ve Heykel Sergisi Talimatnamesi**, 8.

480. ANONİM, **Devlet Resim ve Heykel Sergisi Talimatnamesi**, 9.

481. Malik AKSEL, "Resim Sergisinde Otuz Gün" , 9-10.

482. Malik AKSEL, a.g.e., 8-9.

483. Malik AKSEL, a.g.e., 9.

484. Ahmet Muhip DRANAS, "İkinci Devlet ve Resim Heykel Sergisi", 17.

485. Ahmet Muhip DRANAS, a.g.e., 17.

486. Malik AKSEL, "Beşinci Devlet Resim Sergisi", 7.

487. Malik AKSEL, "Resim Sergisinde Otuz Gün", 16.

488. Malik AKSEL, a.g.e., 16.

489. Malik AKSEL, a.g.e., 16.

490. Malik AKSEL, a.g.e., 16.

491. Ahmet Muhip DRANAS, "Resimde Ümanizma Birinci Devlet Resim ve Heykel Sergisi Münasebetiyle", 131.

492. ANONİM, "Hasan Ali Yücel'in Açılış Konuşması", 2.

493. Birinci Devlet Resim ve Heykel Sergisi 1939'da düzenlenmiştir.

494. Mahmut CÛDA, "Devlet Resim ve Heykel Sergisi Münasebetiyle", 3.

495. ANONİM, "Hasan Ali Yücel'in Açılış Konuşması", 3.

496. Mahmut CÛDA, a.g.e., 3.

497. Mahmut CÛDA, "Devlet Resim ve Heykel Sergisi Jürisi", 3.

498. Ahmet Muhip DRANAS, "Resimde Ümanizma Birinci Devlet Resim ve Heykel Sergisi Münasebetiyle", 148 vd.

499. Ahmet Muhip DRANAS, "İkinci Devlet ve Resim Heykel Sergisi", 17.

500. ANONİM, "Halkevleri Resim ve Fotoğraf Sergisi", 370.

501. CHP 1.Büro, 16.11.1939 tarih ve 490 01 4 21 60 sayılı belge.

502. CHP 1.Büro, 16.11.1939 tarih ve 490 01 4 21 60 sayılı belge.

503. Ahmet Muhip DRANAS, **Halkevleri Amatör Resim ve Fotoğraf Sergileri**, 17-19.

504. ANONİM, **1inci Devlet Resim ve Heykel Sergisi**, 1-4.

505. ANONİM, "Hasan Ali Yücel'in Açılış Konuşması", 2.

506. Zeynep Yasa YAMAN, "Yurt Gezileri ya da Mektepten Memlekete Dönüş", 46.

507. HALİL EDHEM, a.g.e., 38.

508. Başbakanlık Cumhuriyet Arşivi, 21.07.1926 tarih ve 3845-134/1181 sayılı belge.

509. Başbakanlık Cumhuriyet Arşivi, 21.07.1926 tarih ve 3845-312 sayılı belge.

510. Başbakanlık Cumhuriyet Arşivi, 21.07.1926 tarih ve 3845-5545 sayılı belge.

511. Başbakanlık Cumhuriyet Arşivi, 19.12.1926 tarih ve 4517 sayılı belge.

512. Kerim SİLİVRİLİ, "Resim ve Heykel Müzesinin Kuruluş Yılı Anılarım", 7.

513. TBMM Millî Saraylar Müdürlüğü 27.12.1937 tarih ve 358 sayılı belge.

514. Cevad Memduh ALTAR, "Resim ve Heykel Müzesinin Kuruluş Yılı Anılarım", 5-6.

515. Kerim SİLİVRİLİ, a.g.e., 7.

516. Refik EPİKMAN, "Türk Plastik Sanat Hayatına Toplu Bir Bakış", 527.

517. Nurullah BERK, "Güzel Sanatlar Galerisi ve Bir Temenni", 111.

518. ANONİM, "Türk Resim ve Heykel Galerisi", 4.

519. Şevket Süreyya AYDEMİR, "Beynelmilel Fikir Hareketleri Arasında Türk Nasyonalizmi", 9.

520. Şevket Süreyya AYDEMİR, a.g.e., 10.

521. Teutonlar, ilkçağda bugünkü Almanya'nın Bohemya ve Polonya'nın batı bölümünü kapsayan Cermenya'da oturan uzun boylu, uzun yüzlü, mavi gözlü, açık renk saçlı bir Kuzey Avrupa halkıdır.

522. İpek Aksüğür DUBEN, "Cumhuriyet'te Tenkit", 161.

523. David ELLIOT, "A Life and Death Struggle", 270.

524. Wassily KANDINSKY, "Concerning the Spiritual in Art", 90.

525. Şinasi ÖZDEN, "Ressamlar Konuşuyor I", 8.

526. Şinasi ÖZDEN, "Ressamlar Konuşuyor II", 8.

527. Şinasi ÖZDEN, "Üç Ressam Konuşuyor", 10.

528. Şinasi ÖZDEN, a.g.e., 10.

529. İç İşleri Bakanı.

530. Çetin YETKİN, **Siyasal İktidar Sanata Karşı**, 233.

531. ANONİM, "Nuri İyem Sanat Yaşamını, Anılarını, Resim Anlayışını Anlattı", 5.

532. Ali AKAY, **Sanatın Sosyolojik Gözü**, 74.

533. Malik AKSEL, "20 Yıllık Sanat Hareketleri", 25.

534. Doğan KUBAN, "Sanatta Ulusal İçerik Üzerine", 91.

535. Doğan KUBAN, a.g.e., 93.

536. Doğan KUBAN, **100 Soruda Türkiye Sanatı Tarihi**, 9.

537. Nurullah BERK, "50. Yılda Resim Sanatımız ve Gelişmeleri", 111.

538. Nurullah BERK, a.g.e., 116.

539. Ahmet Hamdi TANPINAR, "Türk Devletçiliği ve Himayeci Ferdiyetçilik", 43.

KAYNAKLAR

Kitaplar

— AHMED LÛTFÎ EFENDİ (1999), **Vak'anüvîs Ahmed Lûtfî Efendi Tarihi**, YKY, İstanbul.

— AHMET MİTHAT EFENDİ (1996), **Beşir Fuad**, Oğlak Yayıncılık, İstanbul.

— AKARLI, Engin Deniz (Tarihsiz), **Belgelerle Tanzimat: Osmanlı Sadrıazamlarından Âli ve Fuad Paşaların Siyasî Vasiyyetnâmeleri**, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, İstanbul.

— AKAY, Ali (1999), **Sanatın Sosyolojik Gözü**, Bağlam Yayınları, İstanbul.

— AKSEL, Malik (1977), **İstanbul'un Ortası**, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.

— AKYILDIZ, Ali (1993), **Tanzimat Dönemi Osmanlı Merkez Teşkilâtında Reform (1836-1856)**, Eren Yayıncılık, İstanbul.

— ALİ (1976), **İstanbul'da Elli Yıllık Önemli Olaylar**, Sander Yayınları, İstanbul.

— ALTHUSSER, Louis (1994), **İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları**, İletişim Yayınları, İstanbul.

— ANONİM (1933), **Cumhuriyetin Onuncu Yıldönümü**, Ankara Halkevi Yayınları, Ankara.

— ANONİM (1934a), **Güzel Sanatlar Akademisi Tezyinat Şubesi Talimatnamesi**, Hakkâk Hilmi Matbaası, İstanbul.

— ANONİM (1934b), **Güzel Sanatlar Akademisi Resim ve Heykel Şubesi Talimatnamesi**, Hakkâk Hilmi Matbaası, İstanbul.

— ANONİM (1934c), **Güzel Sanatlar Akademisi Yüksek Mimarî Şubesi Talimatnamesi**, Hakkâk Hilmi Matbaası, İstanbul.

— ANONİM (1939), **Birinci Devlet Resim ve Heykel Sergisi**, Ulus Basımevi, Ankara.

— ANONİM (1940), **Devlet Resim ve Heykel Sergisi Talimatnamesi,** Maarif Matbaası, İstanbul.

— ANONİM (1941), **Üçüncü Devlet Resim ve Heykel Sergisi**, Devlet Matbaası, Ankara.

— ANONİM (1942), **Dördüncü Devlet Resim ve Heykel Sergisi** , Maarif Matbaası, Ankara.

— ANONİM (1943), **Beşinci Devlet Resim ve Heykel Sergisi**, Maarif Matbaası, Ankara.

— ANONİM (1944), **Altıncı Devlet Resim ve Heykel Sergisi**, Ankara Basım ve Ciltevi, Ankara.

— ANONİM (1945), **VII nci Devlet Resim ve Heykel Sergisi**, Millî Eğitim Basımevi, Ankara.

— ANONİM (1946), **Sekizinci Devlet Resim ve Heykel Sergisi**, Millî Eğitim Basımevi, Ankara.

— ANONİM (1947), **Dokuzuncu Devlet Resim ve Heykel Sergisi**, Millî Eğitim Basımevi, Ankara.

— ANONİM (1948), **Onuncu Devlet Resim ve Heykel Sergisi**, Millî Eğitim Basımevi, Ankara.

— ANONİM (1950), **Onbirinci Devlet Resim ve Heykel Sergisi**, Millî Eğitim Basımevi, Ankara.

— ANONİM (1964), **Fotoğraflarla Atatürk**, Tifdruk Matbaacılık San. AŞ. Basımevi, İstanbul.

— ANONİM (1971), **Fotoğraflarla Atatürk'ün Hayatı**, Doğan Kardeş Matbaacılık San. AŞ., İstanbul.

— ANONİM (1989), **Atatürk'ün Söylev ve Demeçleri I-III**, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara.

— ARAR, İsmail (1963), **Atatürk'ün Halkçılık Programı ve Halkçılık İlkesinin Tarihçesi**, Baha Matbaası, İstanbul.

— ARIK, Rüçhan (1985), **Contemporary Turkish Art (Republican Era)**, Turkish Historical Society Press, Ankara.

— ARIK, Rüçhan (1988), **Batılılaşma Dönemi Anadolu Tasvir Sanatı**, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara.

— ARGIT, Celile Eren (Ökten) (1977), **Mizancı Murad Bey'in II.Meşrutiyet Dönemi Hatıraları**, Marifet Yayınları, İstanbul.

— ARSAL, Oğur (1999), **Modern Osmanlı Resminin Sosyolojisi (1839-1924)**, YKY, İstanbul.

— ARSEVEN, Celâl Esad (1993), **Sanat ve Siyaset Hatıralarım**, İletişim Yayınları, İstanbul.

— ATATÜRK, Kemal (1997), **Nutuk**, M.E.B., İstanbul.

— ATİKER, Erhan (1998), **Modernizm ve Kitle Toplumu**, Vadi Yayınları, Ankara.

— AYVAZOĞLU, Beşir (2001), **Bozgunda Fetih Rüyası**, Kabalcı Yayınevi, İstanbul.

— BALTACIOĞLU, İsmail Hakkı (1931), **Demokrasi ve Sanat**, İstanbul Sanayii Nefise Matbaası, İstanbul.

— BALTACIOĞLU, İsmail Hakkı (1934), **Sanat**, Semih Lütfi Sühulet Kütüphanesi, İstanbul.

— BAŞARAN, M. (1974), **Tonguç Yolu**, Varlık Yayınevi, İstanbul.

— BAŞER, Sait (1998), **Yahya Kemal'de Türk Müslümanlığı (Yahya Kemal'e Göre Türk Kimliği ve Görüşlerinin Kamuoyundaki Yansımaları)**, Seyran Yayınları, İstanbul.

— BERK, N.-GEZER, H. (1973), **50 Yılın Türk Resim ve Heykeli**, T.İ.B., İstanbul.

— BERK, N.-TURANİ, A. (1981), **Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi**, Tiglat Yayınları, İstanbul.

— BERK, N.- ÖZSEZGİN, K. (1983), **Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi**, T.İ.B., Ankara.

— BERKES, Niyazi (1973), **Türkiye'de Çağdaşlaşma**, İstanbul Matbaası, İstanbul.

— BERKES, Niyazi (1993), **Atatürk ve Devrimler**, Adam Yayınları, İstanbul.

— BEYDİLLİ, Kemal (1995), **Türk Bilim ve Matbaacılık Tarihinde Mühendishâne Mühendishâne Matbaası ve Kütüphânesi (1776-1826)**, Eren Yayınevi, İstanbul.

— BİRAND, Kâmuran (1955), **Aydınlanma Devri Devlet Felsefesinin Tanzimatta Tesirleri**, Son Havadis Matbaası, Ankara.

— BLACK, C.-BROWN, L.C. (1992), **Modernization in the Middle East**, The Darwin Press, Princeton, New Jersey.

— CEZAR, Mustafa (1973), **Devlet Güzel Sanatlar Akademisi 90. Yıl**, DGSA Yayınları, İstanbul.

— CEZAR, Mustafa (1995), **Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi**, Erol Kerim Aksoy Kültür, Eğitim, Spor ve Sağlık Vakfı Yayınları, İstanbul.

— ÇEÇEN, Anıl (2000), **Atatürk'ün Kültür Kurumu Halkevleri**, Cumhuriyet Kitapları, İstanbul.

— ÇIKAR, Mustafa (1997), **Hasan Ali Yücel ve Türk Kültür Reformu**, T.İ.B., Ankara.

— ÇOKER, Adnan (1983), **Osman Hamdi ve Sanayi-i Nefise Mektebi**, MSÜ Yayınları, İstanbul.

— ÇOKER, Adnan (1996), **Cemal Tollu**, Galeri B Yayınları, İstanbul.

— DAĞLI, N.-AKTÜRK, B. (1988), **Hükümetler ve Programları**, TBMM, Ankara.

— DAVISON, Roderic H. (1963), **Reform in the Ottoman Empire 1856-1876**, Princeton University Press, New Jersey.

— DRANAS, Ahmet Muhip (1941), **Halkevleri Amatör Resim ve Fotoğraf Sergileri**, Cumhuriyet Halk Partisi Neşriyatı, Ankara.

— DÜRRÜOĞLU, Ayhan (1977), **Şeker Ahmet Paşa**, Metot Matbaası, Ankara.

— EBÜZZİYA TEVFİK (1973), **Yeni Osmanlılar Tarihi**, Kervan Kitapçılık, İstanbul.

— EDGÜ, Ferit (2001), **Avni Arbaş**, T.İ.B., İstanbul.

— EKİNCİ, Necdet (1997), **Sanayileşme ve Uluslaşma Sürecinde Toprak Reformundan Köy Enstitülerine**, Kültür Bakanlığı, Ankara.

— ELİBAL, Gültekin (1973), **Atatürk ve Resim Heykel**, T.İ.B., İstanbul.

— ENGELHARDT (1999), **Tanzimat ve Türkiye**, Çev.Ali Reşad, Kaknüs Yayınları, İstanbul.

— ERGİN, Osman (1977), **Türkiye Maarif Tarihi**, Eser Neşriyat ve Dağıtım, İstanbul.

— ERYILMAZ, Bilal (1992), **Tanzimat Yönetiminde Modernleşme**, İşaret Yayınları, İstanbul.

— ESKİ, Mustafa (1999), **Cumhuriyet Döneminde Bir Devlet Adamı Mustafa Necati**, Atatürk Araştırma Merkezi, Ankara.

— EYİCE, Semavi (1986), **Atatürk ve Pietro Canonica**, Eren Yayıncılık, İstanbul.

— EYÜBOĞLU, Bedri Rahmi (1995), **Resim Yaparken**, Bilgi Yayınevi, Ankara.

— EYÜBOĞLU, Sabahattin (1979), **Köy Enstitüleri Üzerine**, Cem Yayınevi, İstanbul.

— GEDİKOĞLU, Şevket (1971), **Köy Enstitüleri**, İş Matbaacılık ve Ticaret, Ankara.

— GEZER, Hüseyin (1944), **Cumhuriyet Dönemi Türk Heykeli**, T.İ.B., Ankara.

— GIDDENS, Anthony (1991), **Modernity and Self-Identity**, Polity Press, Great Britain.

— GİRAY, Kıymet (1997), **Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği**, Akbank, İstanbul.

— GÖKALP, Ziya (1960), **Türkleşmek İslâmlaşmak Muasırlaşmak**, Yeni Matbaa, Ankara.

— GÖKALP, Ziya (1987), **Türkçülüğün Esasları**, İnkılâp Kitabevi, İstanbul.

— GÖKBERK, Macit (1985), **Felsefe Tarihi**, Remzi Kitabevi, İstanbul.

— GÖLE, Nilüfer (1991), **Modern Mahrem Medeniyet ve Örtünme**, Metis Yayınları, İstanbul.

— GÖREN, Ahmet Kamil (1997), **Türk Resim Sanatında Şişli Atölyesi ve Viyana Sergisi**, Şişli Belediyesi Resim ve Heykel Müzeleri Derneği, İstanbul.

— GÜLEÇ, Cengiz (1992), **Türkiye'de Kültürel Kimlik**, V Yayınları, Ankara.

— GÜLEKLİ, Nurettin Can (1993), **Anıtkabir Rehberi**, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.

— GÜLER, Abdullah Sinan (1994), **İkinci Meşrutiyet Ortamında Osmanlı Ressamlar Cemiyeti ve Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi**, yayımlanmamış doktora tezi, M.S.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

— GÜNALTAY, Şemseddin (1987), **Türk Tarihinin İlk Devirlerinden Yakın Şark Elâm ve Mezopotamya**, TTK, Ankara.

— GÜVEMLİ, Zahir (1984), **Sabancı Resim Koleksiyonu**, Akbank, İstanbul.

— HALİL EDHEM (1970), **Elvah-ı Nakşiye Koleksiyonu**, Milliyet Yayınları, İstanbul.

— HAUSER, Arnold (1995), **Sanatın Toplumsal Tarihi**, Çev.Yıldız Gölönü, Remzi Kitabevi, İstanbul.

— HELVACIOĞLU, Firdevs (1996), **Ders Kitaplarında Cinsiyetçilik 1928-1995**, Kaynak Yayınları, İstanbul.

— HİZARCI, Suat (1995), **Tanzimat Edebiyatı Antolojisi**, Varlık Yayınevi, İstanbul.

— İLHAN, Attilâ (1998), **Ulusal Kültür Savaşı**, Bilgi Yayınevi, Ankara.

— İNAN, M.Rauf (1980), **Mustafa Necati Kişiliği, Ulusal Eğitime Bakışı, Konuşma ve Anıları**, T.İ.B., Ankara.

— İNAN, Yusuf Ziya (1978), **Jöntürklerden İttihat ve Terakki Cemiyetine**, Bayramâşık Yayınevi, İstanbul.

— İPŞİROĞLU, M.Ş. (1973), **İslâmda Resim Yasağı ve Sonuçları**, T.İ.B., İstanbul.

— İREPOĞLU, Gül (1986), **Feyhaman Duran**, TİFDRUK Matbaacılık Sanayii A.Ş., İstanbul.

— İSKİT, Server R. (1937), **Hususî İlk Türkçe Gazetemiz Tercümaniahval ve Agâh Efendi**, Ulus Basımevi, Ankara.

— İSKİT, Server R. (1939a), **Türkiye'de Matbuat Rejimleri**, Ülkü Matbaası, İstanbul.

— İSKİT, Server R. (1939b), **Türkiye'de Neşriyat Hareketleri Tarihine Bir Bakış**, Devlet Basımevi, İstanbul.

— İSKİT, Server R. (1943), **Türkiye'de Matbuat İdareleri ve Politikaları**, Başvekâlet Basın ve Yayın Umum Müdürlüğü Yayınları, İstanbul.

— KANTARCIOĞLU, Selçuk (1998), **Türkiye Cumhuriyeti Hükümet Programlarında Kültür**, Kültür Bakanlığı, Ankara.

— KARAL, Enver Ziya (1947), **Osmanlı Tarihi**, TTK, Ankara.

— KARAL, Enver Ziya (1998), **Atatürk ve Devrim**, Metu Press, Ankara.

— KAYNAR, Reşat (1985), **Mustafa Reşit Paşa ve Tanzimat**, TTK, Ankara.

— KIRBY, Fay (1962), **Türkiye'de Köy Enstitüleri**, İmece Yayınları, Ankara.

— KOLOĞLU, Orhan (2000), **1918 Aydınlarımızın Bunalım Yılı Zaferi Nihai'den Tam Teslimiyete**, Boyut Kitapları, İstanbul.

— KUBAN, Doğan (1970), **100 Soruda Türkiye Sanatı Tarihi**, Gerçek Yayınevi, İstanbul.

— KURAN, Ahmet Bedevi (2000), **İnkılâp Tarihimiz ve Jön Türkler**, Kaynak Yayınları, İstanbul.

— KUTAY, Cemal (1991), **Sultan Abdülaziz'in Avrupa Seyahati**, Boğaziçi Yayınları, İstanbul.

— KUTAY, Cemal (1998), **Atatürk Olmasaydı**, Aksoy Yayıncılık, İstanbul.

— LAMARTINE, Alphonse de (1971), **İstanbul Yazıları**, Çev. Ç. Gülersoy-N.Berk, Yenilik Basımevi, İstanbul.

— LEWIS, Bernard (1988), **Modern Türkiye'nin Doğuşu**, Çev. Metin Kıratlı, TTK, Ankara.

— MARDİN, Şerif Arif (1974), **The Young Ottoman Movement: A Study in the Evolution of Turkish Political Thought in the Nineteenth Century**, Ann Arbor Xerox University, Michigan.

— MARDİN, Şerif Arif (1998), **Yeni Osmanlı Düşüncesinin Doğuşu**, İletişim Yayınları, İstanbul.

— MAYER, J.P. (1943), **Political Thought in France**, Routledge and Kegan Paul Limited, London.

— MELZIG, Herbert (1944), **İnönü Diyor Ki**, Ülkü Basımevi, İstanbul.

— MOLTKE, Helmuth von (1969), **Moltke'nin Türkiye Mektupları**, Çev.Hayrullah Örs, Remzi Kitabevi, İstanbul.

— MUALLÂ, Fikret (1995), **Albastı Defterleri**, YKY., İstanbul.

— MUALLA Fikret (Tarihsiz), **Yeni Adam'dan Desenler**, 1936-1937, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.

— NACİ, Elif (1933), **On Yılda Resim 1923-1933**, Gazetecilik ve Matbaacılık T.A.Ş., İstanbul.

— NİMETULLAH, Halil (1930), **Halkçılık ve Cumhuriyet ve Türk Halkçılığı ve Cumhuriyeti**, Orhaniye Matbaası, İstanbul.

— OĞUZ, Burhan (1983), **Yüzyıllar Boyunca Alman Gerçeği ve Türkler**, Can Matbaa, İstanbul.

— OKAY, M. Orhan (1969), **Beşir Fuad İlk Türk Pozitivist ve Naturalisti**, Hareket Yayınları, İstanbul.

— ONARAN, Rıza (1965), **Birinci Türkiye Büyük Millet Meclisi Müzesi Kılavuzu**, TTK, Ankara.

— ORTAYLI, İlber (1998), **Osmanlı İmparatorluğu'nda Alman Nüfuzu**, İletişim Yayınları, İstanbul.

— ORTAYLI, İlber (1999), **İmparatorluğun En Uzun Yılı**, İletişim Yayıncılık, İstanbul.

— ÖZ, Tahsin (1991), **Hayatım**, Topkapı Sarayı Müzesi Yayınları, İstanbul.

— ÖZDOĞAN, Günay Göksu (2001), **Turan'dan Bozkurt'a Tek Parti Döneminde Türkçülük**, İletişim Yayınları, İstanbul.

— ÖZEL, Mehmet (1975), **Ankara Resim ve Heykel Müzesi**, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.

— ÖZSEZGİN, Kaya (1997), **Sami Yetik**, YKY, İstanbul.

— ÖZSEZGİN, Kaya (1982), **Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi**, Tiglat Yayınları, İstanbul.

— ÖZSEZGİN, Kaya (1993), **İbrahim Çallı**, YKY, İstanbul.

— ÖZSEZGİN, Kaya (Tarihsiz), **Cumhuriyet'in 75. Yılında Türk Resmi**, T.İ.B., İstanbul.

— ÖZTÜRKMEN, Arzu (1998), **Türkiye'de Folklor ve Milliyetçilik**, İletişim Yayınları, İstanbul.

— PERİN, Cevdet (1946), **Tanzimat Edebiyatında Fransız Tesiri**, Pulhan Matbaası, İstanbul.

— POLK, W.-CHAMBERS, R. (1968), **Beginnings of Modernization in the Middle East**, The University of Chicago Press, Chicago.

— READ, Herbert (1967), **Art and Alienation**, Horizon Press, New York.

— RENDA, Günsel (1977), **Batılılaşma Döneminde Türk Resim Sanatı 1700-1850**, Hacettepe Üniversitesi Yayınları, Ankara.

— RONA, Zeynep (1992), **Namık İsmail**, YKY, İstanbul.

— SAFA, Peyami (1976), **Doğu-Batı Sentezi**, Yağmur Yayınevi, İstanbul.

— SAZYEK, Hasan (1999), **Cumhuriyet Dönemi Türk Şiirinde Garip Hareketi**, T.İ.B., Ankara.

— SENCER, Muzaffer (1969), **Osmanlı Toplum Yapısı**, Ant Yayınları, İstanbul.

— SEYİTDANLIOĞLU, Mehmet (1994), **Tanzimat Devrinde Meclis-i Vâlâ (1838-1868)**, TTK, Ankara.

— SÜLEYMAN PAŞA (1953), **İnkılâp Hissi**, Berksoy Matbaası, İstanbul.

— ŞİMŞİR, Bilal, N. (1970), **Fransız Belgelerine Göre Mithat Paşa'nın Sonu**, Ayyıldız Matbaası, Ankara.

— TANÖR, Bülent (2000), **Osmanlı-Türk Anayasal Gelişmeleri**, YKY, İstanbul.

— TANPINAR, Ahmet Hamdi (1997), **19 uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi**, Çağlayan Kitabevi, İstanbul.

— TERZİOĞLU, Sait Arif (1965), **Mühendishane-i Berrî-i Hümayun Başhocası Ishak Efendi**, Genelkurmay Basımevi, Ankara.

— THALASSO, Adolphe (1988), **L'art Ottoman Les Peintres De Turquie**, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul.

— TİMUR, Taner (1997), **Türk Devrimi ve Sonrası**, İmge Kitabevi, Ankara.

— TOLLU, Cemal (1967), **Şeker Ahmet Paşa**, M.E.B., İstanbul.

— TUNALI, İsmail (1989), **Felsefenin Işığında Modern Resim**, Remzi Kitabevi, İstanbul.

— TUNAYA, Tarık Zafer (1952), **Türkiye'de Siyasî Partiler**, İstanbul Üniversitesi Yayınları, İstanbul.

— TUNAYA, Tarık Zafer (1960), **Türkiye'nin Siyasî Hayatında Batılılaşma Hareketleri**, Yedigün Matbaası, İstanbul.

— TUNCER, Hüseyin (1994), **Meşrutiyet Devri Türk Edebiyatı**, Akademi Kitabevi, İzmir.

— TUNCER, Hüseyin (1998), **Servet-i Fünun Edebiyatı**, Akademi Kitabevi, İzmir.

— TUNÇAY, M.-ZURCHER, E.J. (2000), **Osmanlı İmparatorluğu'nda Sosyalizm ve Milliyetçilik (1876-1923)**, İletişim Yayınları, İstanbul.

— TURHAN, Mümtaz (1969), **Kültür Değişmeleri: Sosyal Psikoloji Bakımından Bir Tetkik**, M.E.B., İstanbul.

— TÜRKEŞ, Mustafa (1999), **Kadro Hareketi Ulusçu Sol Bir Akım**, İmge Kitabevi, Ankara.

— TÜRKOĞLU, Pakize (1997), **Tonguç ve Enstitüleri**, YKY, İstanbul.

— URAL, Murat (1998), **Avni Arbaş**, Millî Reassürans Sanat Galerisi Yayını, İstanbul.

— UZUNÇARŞILI, İsmail Hakkı (1946), **Mithat ve Rüştü Paşaların Tevkiflerine Dair Vesikalar**, TTK, Ankara.

— ÜLKEN, Hilmi Ziya (1942), **Resim ve Cemiyet**, Üniversite Kitabevi, İstanbul.

— ÜLKEN, Hilmi Ziya (1948), **Millet ve Tarih Şuuru**, İ.Ü.Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul.

— ÜLKEN, Hilmi Ziya, (1997), **Uyanış Devirlerinde Tercümenin Rolü**, Ülken Yayınları, İstanbul.

— ÜLKEN, Hilmi Ziya (1999), **Türkiye'de Çağdaş Düşünce Tarihi**, Ülken Yayınları, İstanbul.

— ÜSTEL, Füsun (1997), **İmparatorluktan Ulus-Devlete Türk Milliyetçiliği: Türk Ocakları (1912-1931)**, İletişim Yayınları, İstanbul.

— WORRINGER, Wilhelm (1985), **Soyutlama ve Özdeşleyim**, Remzi Kitabevi, İstanbul.

— YAMAN, Zeynep Yasa (1992), **1930-1950 Yılları Arasında Kültür ve Sanat Ortamına Bir Bakış: d Grubu, yayımlanmamış doktora tezi**, HÜ. Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

— YAVUZ, Hilmi (1987), **Kültür Üzerine**, Bağlam Yayınları, İstanbul.

— YAVUZ, Hilmi (1997), **Okuma Notları**, Boyut Kitapları, İstanbul.

— YAVUZ, Hilmi (1999), **Modernleşme, Oryantalizm ve İslam**, Boyut Kitapları, İstanbul.

— YAVUZ, Yıldırım (1981), **Mimar Kemalettin ve Birinci Ulusal Mimarlık Dönemi**, ODTÜ Mimarlık Fakültesi Basım İşliği, Ankara.

— YEŞİLKAYA, Neşe G. (1999), **Halkevleri: İdeoloji ve Mimarlık**, İletişim Yayınları, İstanbul.

— YETKİN, Çetin (1970), **Siyasal İktidar Sanata Karşı**, Bilgi Yayınevi, Ankara.

— YETKİN, Suud Kemal (1984), **İslâm Ülkelerinde Sanat**, Cem Yayınevi, İstanbul.

— YİĞİT, Ali Ata (1992), **İnönü Dönemi Eğitim ve Kültür Politikası**, Boğaziçi Yayınları, İstanbul.

Makaleler

— ABADAN, Yavuz (1940), "Tanzimat Fermanının Tahlili", **Tanzimat**, Maarif Matbaası, İstanbul.

— ABALIOĞLU, Yunus Nadi (5 Haziran 1932), "M. Mussolini ve Türk İnkılâbı", **Cumhuriyet Gazetesi.**

— ABDÜLHAK ŞİNASİ (1936), "Müzelerimiz ve Hamdi Bey III", **Ülkü**, 39, Mayıs: 187-191.

— ALPKAYA, Faruk (2001), "Bir 20. Yüzyıl Akımı:Sol Kemalizm", **Kemalizm**, İletişim Yayınları, İstanbul.

— A.KEMAL EMİN (10 Sefer 1330/17 Haziran 1327), "Tabiat", **Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi.**

— AKOZAN, Feridun (1944), "Memleket Mimarîsine Doğru", **İstanbul**, 8, 15 Mart: 12,16.

— AKSEL, Malik (1937), "Sanat ve Muhit", **Çığır**, 49, Nisan: 124-125.

— AKSEL, Malik (1942a), "Resim Sergisinde Otuz Gün" **Ülkü**, 8, 16 İkincikanun (Ocak): 8-11.

— AKSEL, Malik (1942b), "Memleket Resimleri", **Ülkü**, 13, 1 Nisan: 10-13.

— AKSEL, Malik (1942c), "Resim Sergisinde Otuz Gün", **Ülkü**, 13, 1 Nisan: 16-17.

— AKSEL, Malik (1943a), "Beşinci Devlet Resim Sergisi", **Ülkü**, 53, İkincikanun (Ocak): 7-10.

— AKSEL, Malik (1943b), "20 Yıllık Sanat Hareketleri", **Ülkü**, 51, 1 İkinciteşrin (Kasım): 25-27.

— AKSEL, Malik (1949), "Modeller ve Ressamlar", **Şadırvan**, 20, 12 Ağustos:2-3.

— AKYÜZ, Hüseyin (1991), "Köy Muallim Mektepleri ile Alman Kır Eğitim Yurtlarının (landerziehungsheimen) Kısa Bir Mukayesesi", **Mustafa Necati Sempozyumu**, Kastamonu Eğitim Yüksekokulu Yayınları, Ankara.

— ALİ RIZA (1998), "Sanatkârdan Beklediğimiz", **Yeni Edebiyat Sosyalist Gerçekçilik**, Scala Yayıncılık ve Tanıtım A.Ş., İstanbul.

— ALTAR, Cevad Memduh (1989), "Resim ve Heykel Müzesinin Kuruluş Yılı Anılarım", **Mimar Sinan Üniversitesi Resim ve Heykel Müzesi 50. Yıl**, MSÜ. Yayınları, İstanbul.

— ALTUNYA, Niyazi (1998), "Eğitimsel Boyutlu Atılımlar (1940-1960)", **Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı**, Edebiyatçılar Derneği, Ankara.

— ANONİM (11 Nisan 1930), "Kadınlar Bugün Miting Yapıyor", **Cumhuriyet Gazetesi.**

— ANONİM (30 Nisan 1930), "Kadın Birliği'nde İnfial Uyandıran Bir Makale", **Cumhuriyet Gazetesi.**

— ANONİM (9 Ağustos 1930), "Kadınlarımız Hayatta Muvaffak Oluyor", **Cumhuriyet Gazetesi.**

— ANONİM (10 Teşrinisani (Kasım) 1931), "Mimar Yansen Geldi ve Belediye ile Temasa Geçti", **Cumhuriyet Gazetesi.**

— ANONİM (11 Teşrinisani (Kasım) 1931), "Ressam Ali Sami Beye Göre Kadınlar Boyanmamalı", **Cumhuriyet Gazetesi.**

— ANONİM (29 Haziran 1932), "Gazinin En Güzel Resmi Çallı Yüksek Bir San'at Eseri Hazırlıyor", **Cumhuriyet Gazetesi.**

— ANONİM (18 Temmuz 1932), "İzmir'deki Gazi Heykeli", **Cumhuriyet Gazetesi.**

— ANONİM (28 Temmuz 1932), "Gazi Heykeli'" **Cumhuriyet Gazetesi.**

— ANONİM (13 Haziran 1933), "Büyük Gazinin En Güzel Portresi", **Cumhuriyet Gazetesi.**

— ANONİM (1935), "Ankara'daki Emniyet Abidesi", **Yeniadam**, 57, 31 Kanunisani (Ocak):5.

— ANONİM (1936), "Ankara Halkevinde İnkılâp Resim ve Heykel Sergisi", **Arkitekt**, 12: 340-341.

— ANONİM (1937a), "Plastik Sanatlar ve Türkiye", **Ar**, 2, Şubat: 2-3.

— ANONİM (1937b), "Léopold Lévy ile Bir Mülakat", **Ar**, 3, Mart: 2-3.

— ANONİM (1937c), "Plastik Sanatlar ve Türkiye", **Ar**, 4, Nisan: 9-10.

— ANONİM (1937d), "Türk Resim ve Heykel Galerisi", **Ar**, 10, Birinciteşrin (Ekim): 4-6.

— ANONİM (1938a),"Malik Aksel'in Düşünceleri", **Ar**, 2, Şubat: 10-12.

— ANONİM (1938b), "Güzel Sanatlar Akademisinde Islahat Burhan Toprak'la Bir Görüşme", **Ar**, 4, Nisan:8,15.

— ANONİM (1938c), "Cumhuriyet Halk Partisinin Sanat Sahasında Aldığı Mühim Kararlar", **Ar**, 20-21, Ağustos-Eylül: 27-28.

— ANONİM (1938d), "Yeni İmkânlara Davet", **Yücel**, 43, Eylül:71

— ANONİM (30 Eylül 1938), "Barbaros'un Heykelini Dikmek Fikrine Herkes İştirak Ediyor", **Yeni Sabah Gazetesi.**

— ANONİM (1939), "Young Artists's Tour", **La Turquie Kemaliste**, 31, Juin: 17-22.

— ANONİM (23 Ekim 1939), "Sivas Cer Atelyesi", **Yeni Sabah Gazetesi.**

— ANONİM (3 İkinciteşrin (Kasım)1939), "Tanzimat Âbidesi", **Yeni Sabah Gazetesi.**

— ANONİM (1939), "Halkevleri Resim ve Fotoğraf Sergisi", **Ülkü**, 82, Birincikanun (Aralık): 370-371.

— ANONİM (29 Haziran 1941), "CHP Genel Sekreterliğinin Sanatkârlarımızı Himaye için Çok Güzel Bir Teşebbüsü 10 Ressamımız Yurt İçine Gönderiliyor", **Ulus Gazetesi.**

— ANONİM (1942), "Hasan Ali Yücel'in Açılış Konuşması", **Güzel Sanatlar**, 4, Mayıs: 2.

— ANONİM (1946a), "Devlet Güzel Sanatlara Nasıl Yardım Edebilir?", **İstanbul**, 57, 1 Nisan: 12-13.

— ANONİM (1946b), "Yeni Sanat Hakkında Ne Düşünüyorlar?", **Varlık**, 317, Kasım: 9.

— ANONİM (1947a), "Haftabaşı Konuşmaları", **Millet**, 53, 6 Şubat: 8,18.

— ANONİM (1947b), "Açık Dilekçe", **Millet**, 70, 6 Haziran: 4-5.

— ANONİM (1947c), **Millet**, 87, 2 Ekim: 1.

— ANONİM (1947d), "Cumhuriyet XXV inci Yıla Girerken En Büyük Millî Dava:Rejimi Kızıllardan Kurtarmak!", **Millet**, 91, 30 Ekim: 8-9.

— ANONİM (27 Ocak 1947), "Bir Dehşet Tablosu", **Ulus Gazetesi.**

— ANONİM (1 Mayıs 1949), "İnönü Gezisine İnönü'nün Heykeli Neden Dikilmedi?", **Vatan Gazetesi.**

— ANONİM (1998), "Yakında Açılacak Olan Yurt Resimleri Sergisi Hakkında Ressamlar Ne Diyorlar?", **Yurt Gezileri ve Yurt Resimleri (1938-1943)**, Millî Reassürans Sanat Galerisi Yayınları, İstanbul.

— ANONİM (2001), "Nuri İyem Sanat Yaşamını, Anılarını, Resim Anlayışını Anlattı", **Aydınlık**, 752,16 Aralık: 1-5.

— ASAF, Burhan (1933), "Sanat'ın Salamurası Karşısında", **Kadro**, 17, Mayıs: 46-49.

— ASLANOĞLU, İnci (1984), "Birinci ve İkinci Millî Mimarlık Akımları Üzerine Düşünceler", **Mimarîde Türk Millî Üslûbu Semineri**, Kültür ve Turizm Bakanlığı, İstanbul.

— ATAÇ, Nurullah (1940), "Bir Mektup İ.H.Baltacıoğlu'na", **Yeniadam**, 264, 18 İkincikanun (Ocak): 11

— AYDEMİR, Şevket Süreyya (1933), "Beynelmilel Fikir Hareketleri Arasında Türk Nasyonalizmi", **Kadro**, 21, Eylül: 5-14.

— AYTEKİN, Sefer (1939), "Köyde Eğitim", **Yeniadam**, 258, 7 Birincikanun (Aralık): 8,19

— BALTACIOĞLU, İsmail Hakkı (1937), "Bir İnkılâp Ressamı", **Yeniadam**, 161, 28 İkincikanun (Ocak): 10-11.

— BALTACIOĞLU, İsmail Hakkı (1940), "Abidin Dino'ya Açık Mektup", **Yeniadam**, 264, 18 İkincikanun (Ocak): 10-11.

— BERK, Nurullah (5 Ekim 1933), "D Grubu", **Vakit Gazetesi.**

— BERK, Nurullah (1935), "Sovyet Sanatı ve Devletleşme", **Yeniadam**, 55, 17 Kanunisani (Ocak): 10.

— BERK, Nurullah (1938), "Güzel Sanatlar Galerisi ve Bir Temenni", **Heray**, 7, Mart: 111-114.

— BERK, Nurullah (23 Mart 1939), "Millî Sanat Nedir?", **Cumhuriyet Gazetesi.**

— BERK, Nurullah (1973), "50. Yılda Resim Sanatımız ve Gelişmeleri", **Kültür ve Sanat**, 2, Ekim: 107-118.

— BİNGÖL, Cemal (1998), "Bingöl İzlenimleri", **Yurt Gezileri ve Yurt Resimleri (1938-1943)**, Millî Reassürans Sanat Galerisi Yayınları, İstanbul.

— BOYAR, Ali Sami (14 Teşrinisani (Kasım) 1931), "Resim Mektebimiz ve Ressamlığımız Ne Halde?", **Cumhuriyet Gazetesi.**

— BOYAR, Ali Sami (24 Kanunievvel (Aralık) 1931), "Yeni Resmin İçyüzü", **Cumhuriyet Gazetesi.**

— BOYAR, Ali Sami (1934), "Güzel Sanatları İnkılâba Nasıl Maledebiliriz?", **Ülkü**, 17, Temmuz:359-361.

— BOYAR, Ali Sami (1934), "Yaratıcı Artist ve Sanatta Muvazene", **Ülkü**, 21, İkinciteşrin (Kasım): 215-217.

— CEYHUN, Demirtaş (2001), "Kanık'sadığım Orhan Veli ve Orhan Veli Şiirini Tanımak", **Varlık**, 1126, Temmuz: 25-29.

— CÛDA, Mahmut (1952a), "Devlet Resim ve Heykel Sergisi Münasebetiyle", **Güzel Sanatlar Dergisi**, 2, Mayıs: 3,15.

— CÛDA, Mahmut (1952b), "Devlet Resim ve Heykel Sergisi Jürisi", **Güzel Sanatlar Dergisi**, 4, 15 Temmuz-15 Ağustos: 3.

— ÇAĞLAR, Behçet Kemal (1939), "Sanatkârları Davet", **Yücel**, 47, Sonkanun (Ocak):237-238.

— ÇAĞLAR, Behçet Kemal (3 Mart 1942), "Yurttan Renkler ve Sesler", **Ulus Gazetesi.**

— DELEON, Jack (1988), "Osmanlı Döneminde Yabancı Ressamlar", **Gergedan Türk Resim Sanatı Özel Sayısı**, 19, Eylül:35-36

— DİNO, Abidin (1998), "Halkçı Edebiyatta Şekil", **Yeni Edebiyat Sosyalist Gerçekçilik**, Scala Yayıncılık ve Tanıtım A.Ş., İstanbul.

— DİNO, Abidin (2000a), "Stop!", **Kültür, Sanat ve Politika Üstüne Yazılar**, Adam Yayınları, İstanbul.

— DİNO, Abidin (2000b), "Kültür Açlığı", **Kültür, Sanat ve Politika Üstüne Yazılar**, Adam Yayınları, İstanbul.

— DİNO, Abidin (2000c), "Bir Açık Mektup Daha", **Kültür, Sanat ve Politika Üstüne Yazılar**, Adam Yayınları, İstanbul.

— DİNO, Abidin (2000d),"Sanatın Halledilemez Bilmecelikten Çıkması Lâzımdır Karar", **Kültür, Sanat ve Politika Üstüne Yazılar**, Adam Yayınları, İstanbul.

— DRANAS, Ahmet Muhip (1940), "Resimde Ümanizma Birinci Devlet Resim ve Heykel Sergisi Münasebetiyle", **Güzel Sanatlar**, 2, Mayıs: 131-154.

— DRANAS, Ahmet Muhip (1941), "Sanat ve Yurt Bütünlüğü", **Ülkü**, 4, 16 İkinciteşrin (Kasım): 19-20.

— DRANAS, Ahmet Muhip (1942a), "Şeker Ahmet Paşa", **Güzel Sanatlar**, 4, Mayıs: 85-86.

— DRANAS, Ahmet Muhip (1942b), "Cumhuriyet Halk Partisinin Anadolu Resim Gezileri", **Güzel Sanatlar**, 4, Mayıs: 75-82.

— DRANAS, Ahmet Muhip (1942c), "İkinci Devlet ve Resim Heykel Sergisi", **Güzel Sanatlar**, 4, Mayıs: 16-17.

— DRANAS, Ahmet Muhip (10 Mart 1942), "Halkevlerinin Onuncu Yıldönümünde Açılan Sergideki Resimlere Dair Düşünceler", **Ulus Gazetesi.**

— DUBEN, İpek Aksüğür (1992), "Osman Hamdi'nin Resminde Epistemolojik Çelişkiler", **1.Osman Hamdi Bey Kongresi Bildiriler 2-5 Ekim 1990**, MSÜ Yayınları, İstanbul.

— DUBEN, İpek Aksüğür (1999), "Cumhuriyet'te Tenkit", **Cumhuriyet'in Renkleri, Biçimleri**, Tarih Vakfı, İstanbul.

— DURU, Kazım Nami (1947), "Ana Davalarımız", **Millet**, 87, 2 Ekim: 8-9.

— ELDEM, Edhem (1993), "Batılılaşma, Modernleşme ve Kozmopolitizm:19.Yüzyıl Sonu ve 20.Yüzyıl Başında İstanbul", **Osman Hamdi Bey ve Dönemi**, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul.

— ELLIOT, David (1996), "A Life and Death Struggle", **Art and Power**, Thames and Hudson, Korea.

— EPİKMAN, Refik (1939a), "Türk Plastik Sanat Hayatına Toplu Bir Bakış", **Ülkü**, 78, Ağustos: 525-528.

— EPİKMAN, Refik (1939b), "Cumhuriyet Halk Partisi'nin Türk Ressamları Arasında Tertip Ettiği Yurt Gezisi", **Ülkü**, 79, Eylül: 73-74.

— ERGİN, Nilüfer (1994), "İnönü Anıtı", **İstanbul Ansiklopedisi**, AnaBasım AŞ., IV, İstanbul.

— ERGÜVEN, Nureddin (1937), "Ankara Garı İçin Dekor Müsabakası", **Ar**, 12, Birincikanun (Aralık): 10-11.

— ERZEN, Jale Nejdet (1992), "Osman Hamdi:Türk Resminde İkonografi Başlangıcı", **1.Osman Hamdi Bey Kongresi Bildiriler 2-5 Ekim 1990**, MSÜ Yayınları, İstanbul.

— EYERMAN, Ron (1992), "Modernity and Social Movements", **Social Change and Modernity**, University of California Press, England.

— EYÜBOĞLU, Bedri Rahmi (1938), "Yeniler ve Yeni Resim", **Ar**, 3, Mart: 6-9.

— EYÜBOĞLU, Bedri Rahmi (1944), "Ressamlarımızın Yurt Gezilerine ve Çorum'a Dair", **Hepbutopraktan**, 3, Nisan: 32-36.

— EYÜBOĞLU, Sabahattin (1947), "Paris Mektubu", **Varlık**, 325, 1 Ağustos: 4-5.

— EYÜBOĞLU, Sabahattin (1938), "Öz Resme Doğru", **Ar**, 2, Mayıs: 3-5.

— G., V (1935), "Fütürizm Üzerinde", **Yeniadam**, 80, 11 Temmuz: 8.

— G., V (1935b), "Marinetti ile Konuştuk", **Yeniadam**, 80, 11 Temmuz:8.

— GERMANER, Semra (1991), "Osmanlı İmparatorluğu'nun Uluslararası Sergilere Katılımı ve Kültürel Sonuçları", **Tarih ve Toplum**, 95, Kasım:33-40.

— GERMANER, Semra (1992), "19.Yüzyılın İkinci Yarısında Osmanlı-Fransız İlişkileri ve Osman Hamdi Bey", **1.Osman Hamdi Bey Kongresi Bildiriler 2-5 Ekim 1990**, MSÜ Yayınları, İstanbul.

— GERMANER, Semra (1999), "Cumhuriyet Döneminde Resim Sanatı", **Cumhuriyet'in Renkleri, Biçimleri**, Tarih Vakfı, İstanbul.

— GÖREN, Ahmet Kamil (1997), "İnas Sanayi-i Nefise Mektebi, Kadın Ressamlar, Özel Resim Atölyesi ve Resim Kursları",**Türkiyemiz**, 82, Kasım: 13-27.

— GÜROL, Şerif (1943), "C.H.Partisi'nin Yurt İçi Ressamlar Gezisi", **Ülkü**, 53, 1 Mart: 9-10.

— GÜVEMLİ, Zahir (1977a), "Hikmet Onat", **Türkiyemiz**, 22, Haziran:44-46.

— GÜVEMLİ, Zahir (1977b), "Nazmi Ziya Güran", **Türkiyemiz**, 23, Ekim:48.

— HARRISON, C.-WOOD, P. (1996), "The Idea of the Modern World", **Art in Theory 1900-1990**, Blackwell, USA.

— İNAN, Afet (1975), "Atatürk ve Kültür", **Cumhuriyetin 50. Yıldönümü Semineri**, TTK., Ankara.

— İNANKUR, Zeynep (1993), "19. Yüzyılın İkinci Yarısında İstanbul'a Gelen Batılı Sanatçılar", **Osman Hamdi Bey ve Dönemi**, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul.

— İNÖNÜ, İsmet (1945), "İlköğretim Davamız", **Köy Enstitüleri Dergisi**, 1, Ocak: 1-8.

— İSLİMYELİ, Nüzhet (1973), "Anılarla Elli Yıl", **Ankara Sanat**, 90, Ekim: 7-10.

— İZER, Zeki Faik (1944), "Barbaros Heykeli", **İstanbul**, 10, 15 Nisan: 9.

— KANDINSKY, Wassily (1996), "Concerning the Spiritual in Art", **Art in Theory 1900-1990**, Blackwell Publishers Ltd., USA.

— KANDİYOTİ, Deniz (1998), "Modernin Cinsiyeti:Türk Modernleşmesi Araştırmalarında Eksik Boyutlar", **Türkiye'de Modernleşme ve Ulusal Kimlik**, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul.

— KAPLAN, Mehmet (1994), "Mustafa Reşid Paşa ve Yeni Aydın Tipi", **Mustafa Reşid Paşa ve Dönemi Semineri Bildiriler Ankara 13-14 Mart 1985**, TTK, Ankara.

— KAPTAN, Arif (1973), "Plâstik Sanatlarımızda 50. Cumhuriyet Yılı", **Kültür ve Sanat**, 2, Ekim: 168-169.

— KARAHAN, Abdülkadir (25.2.1945), "Halkevlerimizin Amacı ve Millî Hayatta Yeri", **Yeni Asır Gazetesi.**

— KARAL, Enver Ziya (1940), "Tanzimattan Evvel Garplılaşma Hareketleri", **Tanzimat**, Maarif Matbaası, İstanbul.

— KARAÖMERLİOĞLU, M.Asım (2001), "Tek Parti Döneminde Halkçılık", **Kemalizm**, İletişim Yayınları, İstanbul.

— KEMAL, Mehmed (2001), "Orhan Veli'nin Şiiri", **Gösteri**, 229, Temmuz:20-21.

— KİLİ, Suna (1978), "1876 Anayasasının Çağdaşlaşma Sorunları Açısından Değerlendirilmesi", **Armağan Kanun-u Esasi'nin 100.Yılı**, Sevinç Matbaası, Ankara.

— KOÇAK, Orhan (2001), "1920'lerden 1970'lere Kültür Politikaları', **Kemalizm**, İletişim Yayınları, İstanbul.

— KOYUNOĞLU, Hikmet (1977), "Atatürk'ün Sanat ve Sanatkârlarla Alâkaları Hakkında Anılarım", **Kültür ve Sanat**, 5, Ocak: 151-152.

— KUBAN, Doğan (1973), "Sanatta Ulusal İçerik Üzerine", **Türk Dili**, 266, Kasım: 91-94.

— KUTAY (1946), "Millî Eğitim Bakanının Dikkatine", **Millet**, 42, 21 Kasım: 8.

— KUTAY (1947), "Şimdi Rüzgar Ekenin Fırtına Biçmesini Neden Yadırgıyoruz?", **Millet**, 58, 13 Mart: 8-9.

— MÜRİTOĞLU, Zühtü (1943), "Millî Sanat İçin", **İstanbul**, 2, 15 Birincikanun (Ekim):6-7.

— MÜRİTOĞLU, Zühtü (1944), "Sanatta Üslûbun Millîliği, **İstanbul**, 4, 15 İkincikanun (Ocak): 6,15.

— NACİ, Elif (1938), "Halk ve Resim", **Ar**, 6, Haziran:6.

— NAMIK İSMAİL (23 Şubat 1932), "Akademi ve Ressamlık Münakaşası", **Cumhuriyet Gazetesi.**

— NAMIK İSMAİL (1933), " Güzel San'atların Memleketimizde İnkişafına Dair Proje ve Kanun Lâyihaları Esbabı Mucibe Raporu", **Arkitekt**, 7: 252-257.

— NICOLAI, Bernd (1996), "Tectonic Sculpture", **Art and Power**, Ed.Dawn Ades-Tim Benton-David Elliot, Thames and Hudson, Korea.

— NUSRET KEMAL (1934), "İnkılâp İdeolojisinde Halkçılık", **Ülkü**, 13, Mart: 41-45.

— ONARAN, Burak (2001), "Ahmet Mithat Efendi", **Cumhuriyet'e Devreden Düşünce Mirası Tanzimat ve Meşrutiyet'in Birikimi**, İletişim Yayınları; İstanbul.

— ORAN, Sabri (1945), "Millî Mimarîmiz Nasıl Olmalıdır?", **Hepbutopraktan**, 5, Mart: 38-40.

— ORTAYLI, İlber (2000a), "18. Yüzyılda İlmiye Sınıfının Toplumsal Durumu Üzerine Bazı Notlar", **Osmanlı İmparatorluğu'nda İktisadî ve Sosyal Değişim**, Turhan Kitabevi, Ankara.

— ORTAYLI, İlber (2000b), "Tanzimat Bürokratları ve Matternich", **Osmanlı İmparatorluğu'nda İktisadî ve Sosyal Değişim**, Turhan Kitabevi, Ankara.

— ORTAYLI, İlber (2000c), "Osmanlı Bürokrasisinin Özelliklerine Karşılaştırmalı Bir Yaklaşım Denemesi", **Osmanlı İmparatorluğu'nda İktisadî ve Sosyal Değişim**, Turhan Kitabevi, Ankara.

— ÖDEKAN, Ayla (1999), "Kadın Sanatçı Sorunu", **Cumhuriyet'in Renkleri, Biçimleri**, Tarih Vakfı, İstanbul.

— ÖNSOY, Rıfat (1984), "Osmanlı İmparatorluğu'nun Katıldığı İlk Uluslararası Sergiler ve Sergi-i Umumî-i Osmanî", **Belleten**, XLVII, 185:195-235.

— ÖZDEN, Şinasi (1944), "Üç Ressam Konuşuyor", **Yeni Sanat**, 22, 15 İlkteşrin (Ekim): 9-10.

— ÖZDEN, Şinasi (1945), "Ressamlar Konuşuyor I", **Yeni Sanat**, 30, 15 Şubat:8.

— ÖZDEN, Şinasi (1945) "Ressamlar Konuşuyor II", **Yeni Sanat**, 25, 1 Birincikanun (Aralık): 8-9.

— ÖZSEZGİN, Kaya (1977), "Çağdaş Resmimizde Benzersiz Bir Kişiliğin Temsilcisi:Avni Lifij", **Milliyet Sanat**, 213, 1 Ocak: 18-20.

— ÖZSEZGİN, Kaya (1981), "Türk Resminde Atatürk", **Milliyet Sanat**, 36, 15 Kasım: 14-19.

— ÖZTÜRKMEN, Arzu (1998), "Cumhuriyet'in Eğlenceleri", **Üç Kuşak Cumhuriyet**, Tarih Vakfı, İstanbul.

— ÖZTÜRKMEN, A.-SAKAOĞLU, N. (1998), "Mektepli", **Üç Kuşak Cumhuriyet**, Tarih Vakfı, İstanbul.

— RADO, Şevket (25.2.1945), "Halkevleri", **Akşam Gazetesi.**

— RENDA, Günsel (2000), "Portrenin Son Yüzyılı", **Padişahın Portresi Tesavir-i Âl-i Osman**, T.İ.B., İstanbul.

— SADAK, Necmeddin (25 Kanunisani (Ocak) 1940), "Elifbe ile Kültür Elde Edilir mi?", **Akşam Gazetesi.**

— SAKAOĞLU, A.Selçuk (1944), "İnönü Stadyumu", **İstanbul Ansiklopedisi**, AnaBasım AŞ., IV, İstanbul.

— SAKTANBER, Ayşe (2001), "Kemalist Kadın Hakları Söylemi", **Kemalizm**, İletişim Yayınları, İstanbul.

— SEEMAN, Melvin (1972), "On the Meaning of Alienation", **Alienation and the Social System**, John Wiley and Sons. Inc., New York.

— SİLİVRİLİ, Kerim (1989), "Resim ve Heykel Müzesinin Kuruluş Yılı Anılarım", **Mimar Sinan Üniversitesi Resim ve Heykel Müzesi 50. Yıl**, MSÜ. Yayınları. İstanbul.

— SİYAVUŞGİL, Sabri Esat (1940), "Tanzimatın Fransız Efkârı Umumiyesinde Uyandırdığı Akisler", **Tanzimat**, Maarif Matbaası, İstanbul.

— SMITH, Barry (1991), "Modernity Postmodernity and Present", **Theories of Modernity and Postmodernity**, Sage Publications, London.

— SOYKAN, Ömer Naci (1998), "Türkiye'de Estetik Düşünce", **Türkiye'den Felsefe Manzaraları-I**, Küyerel Yayınları, İstanbul.

— SUNGU, İhsan (1940), "Tanzimat ve Yeni Osmanlılar", **Tanzimat**, Maarif Matbaası, İstanbul.

— TANPINAR, Ahmet Hamdi (1933), "Türk Devletçiliği ve Himayeci Ferdiyetçilik", **Kadro**, 22, Teşrinievvel (Ekim): 42-46.

— TANSUĞ, Sezer (1979), "Türk Primitifleri", **Sanat Çevresi**, 3, Ocak:18-19.

— TOLLU, Cemal (1937), "Bir Anket Münasebetiyle", **Ar**, 6, Haziran: 1-2.

— TOPRAK, Burhan (1941), "Resim Sergisi Güzel Sanatlar Birliğinin 25inci Sergisi Münasebetiyle", **Arkitekt**, 3-4, Mart-Nisan: 74-77.

— TUNÇ, Mustafa Şekip (25 Mart 1939), "Müstakillerin Sergisi Münasebetile", **Cumhuriyet Gazetesi.**

—TURAN, Şerafettin (1998), "1940-1960 Yıllarında Kültürel Görünüm", **Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı Sempozyumu**, Edebiyatçılar Derneği, Ankara.

— ULUSOY, Demet (1993), "Atatürk Düşüncesinde Güzel Sanatlar", **Atatürk Haftası Armağanı**, Genelkurmay Basımevi, Ankara.

— ÜNÜVAR, Kerem (2001a), "İttihatçılıktan Kemalizme İhya'dan İnşa'ya", **Cumhuriyet'e Devreden Düşünce Mirası Tanzimat ve Meşrutiyet'in Birikimi**, İletişim Yayınları, İstanbul.

— ÜNÜVAR, Kerem (2001b), "Abdullah Cevdet", **Cumhuriyet'e Devreden Düşünce Mirası Tanzimat ve Meşrutiyet'in Birikimi**, İletişim Yayınları, İstanbul.

— ÜREN, Eşref (1942), "Güzel Sanatlar Birliği Resim Sergisi", **Ülkü**, 18, 16 Haziran: 15.

— ÜREN, Eşref (1977), "Nazmi Ziya Güran", **Kültür ve Sanat**, 5, Ocak:143-144.

— VELİDEDEOĞLU, Hıfzı Veldet (27.2.1945), "Sosyal Davalarımız ve Halkevleri", **Cumhuriyet Gazetesi.**

— YAMAN, Zeynep Yasa (1996), Yurt Gezileri ya da Mektepten Memlekete Dönüş", **Toplumbilim**, 4, Haziran: 35-52.

— YAVUZ, Hilmi (18.05.2001), "Osmanlı Münevverleri ve Cumhuriyet Aydınları Üzerine Bir Soykütüğü Denemesi", **Zaman Gazetesi.**

— YETKİN, Suud Kemal (1939), "San'at ve San'atkâr", **Kalem**, 9, 1 Şubat: 103-109.

— YETKİN, Suud Kemal (1944), "Resim Sanatında Kalkınma", **Ülkü**, 62, 16 Nisan:1.

—YILMAZ, Aytekin (1998), "İmparatorluktan Cumhuriyete, Modernite-den Postmoderniteye", **Yeni Türkiye**, 23-24, Eylül-Aralık:1655-1664.

— YÜCEL, Hasan Ali (1939), "Sanatımız", **Güzel Sanatlar**, 1, İlkteşrin (Ekim): 3

— YÜCEL, Hasan Ali (1998), "Birleşmiş Milletler Eğitim Kültür ve Bilim Konferansı'ndaki Konuşma", **100.Doğum Yıldönümünde Hasan Ali Yücel**, Atatürk Yüksek Kurumu Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı, Ankara.

Belgeler

— Başbakanlık Cumhuriyet Arşivi, 08.05.1922 tarih ve 1587 sayılı belge.
— Başbakanlık Cumhuriyet Arşivi, 30.07.1922 tarih ve 1718 sayılı belge.
— Başbakanlık Cumhuriyet Arşivi, 18.08.1923 tarih ve 2664 sayılı belge.
— Başbakanlık Cumhuriyet Arşivi, 16.09.1923 tarih ve 2766 sayılı belge.
— Başbakanlık Cumhuriyet Arşivi, 16.09.1923 tarih ve 2767 sayılı belge.

— Başbakanlık Cumhuriyet Arşivi, 03.04.1924 tarih ve 430 sayılı belge.
— Başbakanlık Cumhuriyet Arşivi, 03.04.1924 tarih ve 443 sayılı belge.
— Başbakanlık Cumhuriyet Arşivi, 01.06.1924 tarih ve 567 sayılı belge.
— Başbakanlık Cumhuriyet Arşivi, 02.07.1924 tarih ve 671 sayılı belge.
— Başbakanlık Cumhuriyet Arşivi, 14.09.1924 tarih ve 883 sayılı belge.
— Başbakanlık Cumhuriyet Arşivi, 14.12.1924 tarih ve 1259 sayılı belge.
— Başbakanlık Cumhuriyet Arşivi, 11.03.1925 tarih ve 1610 sayılı belge.
— Başbakanlık Cumhuriyet Arşivi, 13.05.1925 tarih ve 2084 sayılı belge.
— Başbakanlık Cumhuriyet Arşivi, 24.05.1925 tarih ve 1964 sayılı belge.
— Başbakanlık Cumhuriyet Arşivi, 27.05.1925 tarih ve 1974 sayılı belge.
— Başbakanlık Cumhuriyet Arşivi, 03.06.1925 tarih ve 1987 sayılı belge.
— Başbakanlık Cumhuriyet Arşivi, 03.06.1925 tarih ve 2031 sayılı belge.
— Başbakanlık Cumhuriyet Arşivi, 03.06.1925 tarih ve 2130 sayılı belge.
— Başbakanlık Cumhuriyet Arşivi, 29.07.1925 tarih ve 2279 sayılı belge.
— Başbakanlık Cumhuriyet Arşivi, 26.08.1925 tarih ve 2389 sayılı belge.
— Başbakanlık Cumhuriyet Arşivi, 26.08.1925 tarih ve 2434 sayılı belge.
— Başbakanlık Cumhuriyet Arşivi, 16.09.1925 tarih ve 2504 sayılı belge.
— Başbakanlık Cumhuriyet Arşivi, 16.09.1925 tarih ve 2509 sayılı belge.
— Başbakanlık Cumhuriyet Arşivi, 18.09.1925 tarih ve 2504 sayılı belge.
— Başbakanlık Cumhuriyet Arşivi, 27.09.1925 tarih ve 2612 sayılı belge.
— Başbakanlık Cumhuriyet Arşivi, 03.04.1926 tarih ve 3423 sayılı belge.
— Başbakanlık Cumhuriyet Arşivi, 03.04.1926 tarih ve 3424 sayılı belge.
— Başbakanlık Cumhuriyet Arşivi, 06.04.1926 tarih ve 3415 sayılı belge.
— Başbakanlık Cumhuriyet Arşivi, 06.04.1926 tarih ve 3426 sayılı belge.
— Başbakanlık Cumhuriyet Arşivi, 06.04.1926 tarih ve 3431 sayılı belge.
— Başbakanlık Cumhuriyet Arşivi, 13.07.1926 tarih ve 3784 sayılı belge.
— Başbakanlık Cumhuriyet Arşivi, 21.07.1926 tarih ve 3815 sayılı belge.
— Başbakanlık Cumhuriyet Arşivi, 21.07.1926 tarih ve 3845-134/1181 sayılı belge.
— Başbakanlık Cumhuriyet Arşivi, 21.07.1926 tarih ve 3845-312 sayılı belge.
— Başbakanlık Cumhuriyet Arşivi, 21.07.1926 tarih ve 3845-5545 sayılı belge.
— Başbakanlık Cumhuriyet Arşivi, 22.08.1926 tarih ve 4019 sayılı belge.
— Başbakanlık Cumhuriyet Arşivi, 12.09.1926 tarih ve 4109 sayılı belge.
— Başbakanlık Cumhuriyet Arşivi, 12.09.1926 tarih ve 4119 sayılı belge.
— Başbakanlık Cumhuriyet Arşivi, 19.09.1926 tarih ve 4139 sayılı belge.
— Başbakanlık Cumhuriyet Arşivi, 26.09.1926 tarih ve 4164 sayılı belge.
— Başbakanlık Cumhuriyet Arşivi, 17.10.1926 tarih ve 4227 sayılı belge.
— Başbakanlık Cumhuriyet Arşivi, 17.10.1926 tarih ve 4234 sayılı belge.

— Başbakanlık Cumhuriyet Arşivi, 03.11.1926 tarih ve 4285 sayılı belge.
— Başbakanlık Cumhuriyet Arşivi, 03.11.1926 tarih ve 4290 sayılı belge.
— Başbakanlık Cumhuriyet Arşivi, 17.11.1926 tarih ve 4400 sayılı belge.
— Başbakanlık Cumhuriyet Arşivi, 12.12.1926 tarih ve 4474 sayılı belge.
— Başbakanlık Cumhuriyet Arşivi, 19.12.1926 tarih ve 4517 sayılı belge.
— Başbakanlık Cumhuriyet Arşivi, 05.01.1927 tarih ve 4551 sayılı belge.
— Başbakanlık Cumhuriyet Arşivi, 05.01.1927 tarih ve 4554 sayılı belge.
— Başbakanlık Cumhuriyet Arşivi, 01.05.1927 tarih ve 5096 sayılı belge.
— Başbakanlık Cumhuriyet Arşivi, 25.05.1927 tarih ve 5238 sayılı belge.
— Başbakanlık Cumhuriyet Arşivi, 13.10.1927 tarih ve 5682 sayılı belge.
— Başbakanlık Cumhuriyet Arşivi, 13.10.1927 tarih ve 5706 sayılı belge.
— Başbakanlık Cumhuriyet Arşivi, 02.11.1927 tarih ve 5802 sayılı belge.
— Başbakanlık Cumhuriyet Arşivi, 09.11.1927 tarih ve 5779 sayılı belge.
— Başbakanlık Cumhuriyet Arşivi, 13.11.1927 tarih ve 5815 sayılı belge.
— Başbakanlık Cumhuriyet Arşivi, 11.01.1928 tarih ve 6050 sayılı belge.
— Başbakanlık Cumhuriyet Arşivi, 22.07.1928 tarih ve 6894 sayılı belge.
— Başbakanlık Cumhuriyet Arşivi, 22.07.1928 tarih ve 6896 sayılı belge.
— Başbakanlık Cumhuriyet Arşivi, 05.08.1928 tarih ve A1 sayılı belge.
— Başbakanlık Cumhuriyet Arşivi, 05.12.1928 tarih ve 7375 sayılı belge.
— Başbakanlık Cumhuriyet Arşivi, 18.12.1929 tarih ve 8662 sayılı belge.
— Başbakanlık Cumhuriyet Arşivi, 26.04.1930 tarih ve 9164 sayılı belge.
— Başbakanlık Cumhuriyet Arşivi, 10.08.1930 tarih ve 9835 sayılı belge.
— Başbakanlık Cumhuriyet Arşivi, 01.02.1931 tarih ve 10571 sayılı belge.
— Başbakanlık Cumhuriyet Arşivi, 01.02.1931 tarih ve 10577 sayılı belge.
— Başbakanlık Cumhuriyet Arşivi, 25.02.1931 tarih ve 10710 sayılı belge.
— Başbakanlık Cumhuriyet Arşivi, 03.01.1932 tarih ve 12106 sayılı belge.
— Başbakanlık Cumhuriyet Arşivi, 26.05.1932 tarih ve 12914 sayılı belge.
— Başbakanlık Cumhuriyet Arşivi, 23.06.1932 tarih ve 13020 sayılı belge.
— Başbakanlık Cumhuriyet Arşivi, 19.07.1932 tarih ve 13178 sayılı belge.
— Başbakanlık Cumhuriyet Arşivi, 20.05.1933 tarih ve 14413 sayılı belge.
— Başbakanlık Cumhuriyet Arşivi, 05.11.1933 tarih ve 15215 sayılı belge.
— CHP 5.Büro, 00.00.1933 tarih ve 490.1 sayılı belge.
— Başbakanlık Cumhuriyet Arşivi, 09.04.1934 tarih ve 2/422 sayılı belge.
— Başbakanlık Cumhuriyet Arşivi, 29.05.1935 tarih ve 2/2683 sayılı belge.
— TBMM Millî Saraylar Müdürlüğü, 27.12.1937 tarih ve 358 sayılı belge.

— CHP 1.Büro, 00.11.1937 tarih ve 490.1 sayılı belge.
— CHP 1.Büro, 01.07.1938 tarih ve 490.1 sayılı belge.
— CHP 1.Büro, 30.12.1938 tarih ve 490.01 231 910 2 sayılı belge.
— CHP 1.Büro, 21.04.1939 tarih ve 490.01 231 910 2 sayılı belge.
— CHP 1.Büro, 17.08.1939 tarih ve 490.1 sayılı belge.
— CHP/1.Büro, 16.11.1939 tarih ve 490 01 4 21 60 sayılı belge.
— CHP 1.Büro, 18.03.1941 tarih ve 490.1 sayılı belge.
— CHP 1.Büro, 18.11.1941 tarih ve 490.1 sayılı belge.
— CHP 1.Büro, 14.09.1944 tarih ve 490.01 230 909 1 sayılı belge.
— CHP 5.Büro, 07.04.1945 tarih ve 490.1 sayılı belge.
— Başbakanlık Cumhuriyet Arşivi, 28.06.1945 tarih ve 3/2755 sayılı belge.
— CHP 1.Büro, 12.07.1945 tarih ve 490.1 sayılı belge.
— Başbakanlık Cumhuriyet Arşivi, 17.07.1945 tarih ve 3/2871 sayılı belge.
— Başbakanlık Cumhuriyet Arşivi, 01.09.1945 tarih ve 3/3067 sayılı belge.
— CHP 1.Büro, 16.12.1945 tarih ve 490.1 sayılı belge.
— Başbakanlık Cumhuriyet Arşivi, 22.01.1946 tarih ve 3/3630 sayılı belge.
— Başbakanlık Cumhuriyet Arşivi, 21.02.1946 tarih ve 3/3831 sayılı belge.
— CHP 1.Büro, 30.04.1946 tarih ve 490.1 sayılı belge.
— Başbakanlık Cumhuriyet Arşivi, 12.07.1946 tarih ve 3/4480 sayılı belge.
— Başbakanlık Cumhuriyet Arşivi, 26.08.1946 tarih ve 3/4611 sayılı belge.
— Başbakanlık Cumhuriyet Arşivi, 07.01.1947 tarih ve 3/5187 sayılı belge.
— Başbakanlık Cumhuriyet Arşivi, 12.02.1947 tarih ve 3/5366 sayılı belge.
— Başbakanlık Cumhuriyet Arşivi, 27.02.1947 tarih ve 3/5516 sayılı belge.
— Başbakanlık Cumhuriyet Arşivi, 05.05.1947 tarih ve 3/5773 sayılı belge.
— Başbakanlık Cumhuriyet Arşivi, 22.09.1947 tarih ve 3/6407 sayılı belge.
— Başbakanlık Cumhuriyet Arşivi, 26.09.1947 tarih ve 3/6457 sayılı belge.

— Başbakanlık Cumhuriyet Arşivi, 13.11.1947 tarih ve 3/6561 sayılı belge.
— Başbakanlık Cumhuriyet Arşivi, 25.12.1947 tarih ve 3/6760 sayılı belge.
— Başbakanlık Cumhuriyet Arşivi, 00.00.1947 tarih ve A6 sayılı belge.
— Başbakanlık Cumhuriyet Arşivi, 23.01.1948 tarih ve 3/6885 sayılı belge.
— Başbakanlık Cumhuriyet Arşivi, 21.02.1948 tarih ve 3/7081 sayılı belge.
— Başbakanlık Cumhuriyet Arşivi, 29.03.1948 tarih ve 3/7270 sayılı belge.
— Başbakanlık Cumhuriyet Arşivi, 24.05.1948 tarih ve 3/7475 sayılı belge.
— Başbakanlık Cumhuriyet Arşivi, 18.06.1948 tarih ve 3/7633 sayılı belge.
— Başbakanlık Cumhuriyet Arşivi, 14.03.1949 tarih ve 3/8879 sayılı belge.
— Başbakanlık Cumhuriyet Arşivi, 30.03.1949 tarih ve 3/8998 sayılı belge.
— CHP 1.Büro, 12.01.1950 tarih ve 490.1 sayılı belge.
— Başbakanlık Cumhuriyet Arşivi, 16.02.1950 tarih ve 3/10659 sayılı belge.
— Başbakanlık Cumhuriyet Arşivi, 24.03.1950 tarih ve 3/10953 sayılı belge.
— CHP 5.Büro 00.00.0000 tarih ve 490.1 sayılı belge.

NİLÜFER ÖNDİN

Cumhuriyet'in

Kültür Politikası ve Sanat

1923 - 1950

Genç araştırmacı Nilüfer Öndin'in bu geniş kapsamlı bilimsel kitabı, çağdaşlaşma sürecimizde sanatsal ve kültürel olguya, çok önemli bir boşluğu doldurarak ışık tutuyor.

Yazarın titizlikle irdelediği ve belgelere dayanarak ortaya koyduğu yapıt Cumhuriyet'in kuruluş yıllarında ülkemizdeki plastik sanatların, devlet sanat ilişkilerinin oluşum ve gelişim sürecinin berrak bir açılımı ve göstergesi niteliğinde.

Öndin'in ağırlıkla irdelediği zaman dilimi olan 1923-1950, sanatsal olgunun, diğer kültürel verilerin yanı sıra, topluma sunuluşuyla, devletçe desteklenişiyle ve kanımca daha da önemlisi destekleniş biçimiyle ele alınıyor.

Dönemin terminolojisi içinde yer alan "devlet destekli sanat", "resmi sanat", "milli sanat" ve "yeni sanat" kavramlarına açıklık getiren yazar, devrim ideolojisiyle modernleşme anlayışının resim sanatına nasıl yansıdığını sanatçı gruplaşmalarına ve yapıtlara yönelerek açıklıyor.

Kitapta ayrıca Batı dünyasının kültürel temellerini zorlayan ve sanat ortamında köklü değişikliklere yol açan II. Dünya Savaşı sürecinde yaşananlarla genç Türkiye Cumhuriyeti'ndeki oluşumları kıyaslayarak konu evrensel bir platformda irdelenmekte.

Geçmişi, geleceği aydınlatmada bir araç olarak gören Nilüfer Öndin, yaşamın her alanını kuşatan yenileşme ve çağdaşlaşma azim ve iradesinin toplumsal bir heyecana dönüştüğü bu yıllarda üretilen politikaların resim sanatı üzerindeki etkilerini akıcı bir dil ve üslupla okuyucuya sunuyor.

Semra GERMANER

ISBN 975-7446-82-3